DIE MUSIK

HALBMONATSSCHRIFT MIT BILDERN UND NOTEN

HERAUSGEGEBEN VON KAPELLMEISTER

BERNHARD SCHUSTER

NEUNTER JAHRGANG

VIERTER QUARTALSBAND

BAND XXXVI



VERLEGT BEI SCHUSTER & LOEFFLER

BERLIN UND LEIPZIG

1909—1910

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Music

ML
5
.M845
v. 9
pt. 4



Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

INHALT

	Seite
Adolphe Boschot, Berlioz' Vermählung mit Harriett Smithson	3
Albert Schweitzer, Warum es so schwer ist, in Paris einen guten Chor zusammenzubringen	23
Ernst Heinemann, Das Charakterbild der „Donna Anna“	31
Karl Martin, Das 5. Deutsche Bachfest in Duisburg (4.—7. Juni 1910)	37
Julius Kapp, Erinnerungen an Adolf Henselt. Nach Angaben von Laura Rappoldi-Kahrer und 18 unveröffentlichten Briefen Henselts	67
Felix Saul, Der Musikunterricht, wie er ist, und wie er sein sollte	76
Alfred von Ehrmann, Ritornelle	82
Wilibald Nagel, Zur Lebensgeschichte August Eberhard Müllers	84
Joseph Schröter, Die Mutation	93
Bernard Scharlitt, Briefe von und an Chopin	131. 195
Leopold Schmidl, Die Erziehung zum Musiker	149
Arnold Schönberg, Aphorismen	159
Bruno Wolfgang, Das Dilettanten-Orchester	164
Ottmar Rutz, Über den „Gemütsstil“	208
Wilhelm Altmann, Verzeichnis von Sonaten für Violine und Klavier jetzt lebender Komponisten	221
Georg Capellen, Die Akkordzither und die Exotik. Mit einer Notenbeilage	228
Joseph Schröter, Eine Riesen-Anthologie der Orgelmusik	233
Alfred Wolf, Der Operettenmoloch	259
Georg Göhler, Über die Stellung zu Mahlers Kunst	272
Karl Grunsky, Über Wert und Pflege des Klavierauszugs. Nach einem Vortrage, gehalten in Berlin, Hamburg und Leipzig	276
Reinhold Bahmann, Johann Sebastian Bach und Johann Matthias Gesner	283
S. D. Gallwitz, Die Stilverwirrung in der Vokalmusik	288
J. H. Wagenmann, Die italienische Sprache, ein Stimmbildungsmittel für Deutsche?	298
Paul Mittmann, Philipp Rüfer	323
Philipp Rüfer, Mein Entwickelungsgang. Offener Brief an den Herausgeber der „Musik“	334
Georg Richard Kruse, Hugo Kaun	339
Wilhelm Altmann, Robert Kahn	352



Revue der Revueen	40. 98. 171. 238. 302. 364
Besprechungen (Bücher und Musikalien)	45. 103. 178. 244. 309. 372
Anmerkungen zu unseren Beilagen	64. 128. 192. 256. 320. 384

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

INHALT

Kritik (Oper)

	Seite
Berlin	187. 317. 381
Brüssel	381
Halberstadt	110
Halle a. S.	188
Köln	51
London	317
München	188. 318
Paris	51
Philadelphia	52
Prag	53
Rio Grande	188
Stockholm	318

Kritik (Konzert)

	Seite
Agram	54
Augsburg	110
Barmen	54
Boston	54
Bromberg	110
Brünn	54
Brüssel	381
Chemnitz	111
Chicago	318
Cincinnati	55
Danzig	111
Darmstadt	112
Dessau	56
Elberfeld	56
Emden	113
Erfurt	113
Freiburg i. Br.	56. 114
Gießen	114
Görlitz	115
Gotha	56
Graz	57
Hagen i. W.	115
Halberstadt	57
Helsingfors	116
Jena	116
Johannesburg	117
Kiel	57. 117
Koblenz	58
Köln	118
Königsberg i/P.	58
Kopenhagen	58
Lemberg	59
London	119. 252
Lübeck	119
Luzern	59
Magdeburg	59
Manchester	59
Marburg a. L.	120
Melbourne	252
Moskau	120
München	189. 253. 318. 382
München-Gladbach	59
Münster i. W.	122
Neuchâtel	122
New York	60
Nordhausen	122
Pforzheim	123
Philadelphia	254
Posen	60
Reval	60
Salzburg	319
San Francisco	61
Speyer	190
Stettin	61
Stockholm	383
Straßburg i/E.	123
Stuttgart	124
Teplitz-Schönau	125
Tsingtau	61
Verden	125
Warschau	62
Weimar	62
Wiesbaden	63
Worms	126
Zittau i. S.	63
Zürich	63
Zwickau i. S.	126



Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

NAMEN- UND SACHREGISTER

ZUM IV. QUARTALSBAND DES NEUNTEN JAHRGANGS DER MUSIK (1909/10)

dall'Abaco, E. F., 247.
Abendroth, Hermann, 119. 189.
Abert, Hermann, 124. 188. 378.
Abert, J. J., 374.
Ackté, Aino, 115.
Adam, Alexander, 114.
Adam (Astronom) 144.
Adami, Kurt, 112.
Adamian, Geschwister, 58.
Adenis, Gebrüder, 52.
Adler, Agnes, 58.
Adler-Trio 55.
Adlung, Jakob, 284. 287.
Adolph, Frl. (Pianistin), 123.
d'Agoult, Gräfin, 48.
Aichele, Richard, 58.
Akademie, Musikalische (Königsberg i. P.), 58.
Akademie, Musikalische (München), 189.
Akademie der Tonkunst (Erfurt) 113.
Akimenko, Th., 222.
Akkordzither, Müllersche, 228ff.
Alber, Friedrich, 234.
d'Albert, Eugen, 60. 111. 178. 187. 262. 313.
Albert, Fürst v. Monaco, 381.
Alberus 180.
Albrechtsberger, Joh. Georg, 234.
Aldrich, Mariska, 55.
Alexander II., Kaiser von Rußland, 68.
Alexandrowitsch, A. D., 116.
Alfano, Frank, 116.
Alfvén, Hugo, 383.
d'Allayrac, Nicolas, 90.
Allen, Percival, 59.
Alten, Bella, 53.
Altès, Ernest, 222.
Altmann-Kuntz, Margarete, 124. 189.
Altschuler, Modest, 255.
Amato, Pasquale, 53.
d'Ambrosio 116.
Ammann, Frl. (Pianistin), 123.
Andreae, Volkmar, 63. 222.
v. Anhalt-Köthen, Fürstin, 283.
Ansorge, Conrad, 56. 126.
Antek 144.
Anzoletti, Marco, 222.
Aprile, Giuseppe, 374.
Arago, D. E., 144. 148.
Arbell, Lucy, 381.
Arensky, Anton, 112. 252.
Argasińska, St., 59.
Arimondi, Vittorio, 53.
Arnold, Gustav, 59. 375.
Arriola, Pepito, 54. 255.
Aschaffenburg, Alice, 114.
Ascher (Komponist) 268.
Ashton, A., 222.
Auber, D. E., 381.
v. Auer, Leopold, 60.
Augener & Co. 109. 226.
Aulin, Tor, 112. 383.
Averkamp, Anton, 222.
Avril, Hans, 126.
Baak (Sängerin) 111.
Babaian, Marguerite, 119.
Bach, Johann Sebastian, 29. 37ff (Das 5. Deutsche Bach-Fest in Duisburg). 49. 56. 57. 58. 61. 63. 84. 85. 103. 104. 109. 111. 112. 114. 116. 118. 119. 120. 122. 180. 181. 189. 215. 218. 219. 233. 234. 246. 247. 280. 283ff (Joh. Seb. B. und Joh. Matthias Gesner). 290. 310. 339. 342. 348. 351. 355. 382.
Bach, Joh. Christoph Friedrich, 85. 86. 251.
Bach, Joh. Nicolaus, 117.
Bach, Philipp Emanuel, 108. 247. 251. 287. 379.
Bach, Wilhelm Friedemann, 37. 38.
Bach-Verein (Paris) 23. 29. 30.
Bache, P., 191.
Bacheneimer, Theo, 126.
Bachmann(Kammermusiker)126.
Backer-Lunde, Johann, 222.
Backhaus, Wilhelm, 60. 111. 112. 114. 118. 119. 122. 123. 125. 190. 254. 319.
Bacon 45.
Baeker, Ernst, 222.
Bahling, Hans, 187.
Baklanow (Sänger) 317.
Balakirew, Mili, 121.
Balfe, M. W., 139. 140.
Band, Erich, 124. 374.
Bandmann, Tony, 315.
Bangert, J., 58.
Barblan, Otto, 237.
Barcinski 199.
Barmotine, S., 50.
Barnekow, Christian, 222. 251.
Barns, Ethel, 112. 222.
Barré, Julius, 188.
Bartek 145.
Barth, Richard, 222.
Barth, Rudolf, 222.
v. Bary, Alfred, 317.
v. Bassewitz, Marie, 57.
Bassnine, N., 222.
Batka, Richard, 47.
Battistini, Mattia, 53.
Battke, Max, 312.
Bauer, Harold, 116. 383.
Baum, B., 112.
Baumbach, Rudolf, 344.
v. Baußnern, Waldemar, 189.
Bayer, Th. Siegfried, 286.
Bazzini, Antonio, 113.
Beck, Ellen, 115.
Beck'sche Verlagsbuchhandlung 210.
Beck, Oskar, 210.
Becker, Albert, 111.
Becker, Fritz, 112.
Becker, Hugo, 54. 117.
Becker, Jean, 353.
Becker, Ludwig, 318.
Becker, Reinhold, 190.
Beckmann, Bror, 222.
Beddol (Sänger) 55.
Beecham, Thomas, 317. 318.
Beer, Michael, 188.
de Beer, Pierre, 117.
Beer-Walbrunn, Anton, 190. 247.
van Beethoven, Ludwig, 29. 54. 55. 56. 57. 58. 59. 60. 61. 62. 63. 78. 79. 84. 111. 112. 113. 114. 115. 116. 117. 118. 119. 120. 121. 122. 123. 125. 126. 127. 180. 189. 190. 205. 210. 211. 212. 217. 219. 221. 234. 235. 247. 252. 255. 264. 265. 273. 276. 279. 290. 292. 313. 320 (Bild). 351. 358. 362. 382. 383.
Behle, Anna, 80.
Behm, Eduard, 222.
Beines, Carl, 56.
Bekker, Paul, 178.
Bekker (Danzig) 112.
Belaieff, M. P., 225.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Beling-Schäfer, Margarete, 188.
Bellermann, Constantin, 284.
Bellwidt, Emma, 58. 123.
Beltjens, Joseph, 236.
Belza 137. 144.
Bemmann, C., 111.
Benda, Franz, 109.
Bender, Paul, 189. 190. 254. 381.
Benk, Marie, 123.
Benoit, Peter, 382.
Bentsch, G., 191.
Benzinger, Adolf, 124.
Béral (Sängerin) 381.
Berber, Felix, 190.
Berdien, Adolf, 60.
Berg, Marie, 63.
Berger, Robert, 62.
Berger, Wilhelm, 112. 116. 117. 120. 222.
Bergh, Rudolf, 222.
Berghout, Joh., 222.
Bergmann, Hans, 188.
Berlioz, Hector, 3ff (B.'s Vermählung mit HarrietSmithson). 24. 45. 46 54. 55. 59. 61. 62. 64 (Bild). 111. 112. 115. 116. 117. 123. 127. 145. 180. 181. 188. 191. 210. 213. 215. 246. 255. 290. 382. 383.
Berlioz, Louis, 12. 16. 19. 20.
Berlioz, Mme., 16. 20.
Bernard, Emile, 222.
Bertini, Henri, 184.
Berwald, W., 222.
Bezecny, Emil, 222.
Bie, Oskar, 47.
v. Biedermann, W. Frhr., 90. 92.
Bieler 123.
Billard (Maler) 135.
Binder, F., 112.
Bing, Albert, 187.
Birckenstock, Joh. Adam, 109.
Bischoff (Sängerin) 381.
v. Bismarck, Otto, 141.
Bitter, C. H., 86. 283. 285.
Bizet, Georges, 51. 117.
Bläservereinigung des Hoforchesters (München) 190.
Blech, Leo, 178. 188. 318. 381.
Bleichmann, Julius, 222.
Bleyle, Karl, 58.
Bloch, Ernst, 122.
Blom (Komponist) 249.
Bloomfield-Zeisler, Fannie, 192.
Blumann, Siegfried, 187.
Blume, Olive, 117.
Blumenfeld, Felix, 50.
Blumer jr., Theodor, 111. 376.
Blüthner-Orchester 61. 110. 116. 117. 187. 317.
Bocage (Schauspieler) 7. 8. 10. 11. 13. 14. 18.
Boëllmann, L., 127. 248.
Boffard, Napoleon, 253.
Boehe, Ernst, 119.
Böhm, Georg, 49.
Böhm van Endert, Elisabeth, 110.
Böhme, O., 111.
Böhme, Theodor, 244.
Bohn, Emil, 179.
Boito, Arrigo, 381.
Bökemann, Anna, 62.
Bokemeyer, Elisabeth, 113. 114. 119. 125.
Boelitz, Martin, 345.
Bölling, Margarete, 114.
Boltazzo, Louis, 236.
Bolzoni (Komponist) 116.
Bonvin, Ludwig, 236.
Borgo (Sängerin) 62.
Born, Marie, 58.
Bornemann (Verleger) 224.
Borodin, Alexander, 116.
Boroni, Antonio, 374.
Boschot, Adolphe, 3. 45. 46.
Bosetti, Hermine, 59. 188. 189. 318.
Bossi, M. Enrico, 61. 222. 236.
Bößneck-Wilhelmj, E., 127.
Bote, Ed. & Bock, G., 223. 224. 225. 226. 227. 363.
Boucher, Ernestine, 111.
Boulanger, Louis, 146.
du Boulay (Geiger) 253.
Bouremond 203.
Bourges, Maurice, 222.
Bourne, Una, 252.
Bourton, Fowler, 59.
Boy-Ed, Ida, 120.
Boyer, Thomas, 138.
Brahms, Johannes, 29. 49. 54. 55. 56. 57. 58. 59. 60. 62. 63. 105. 108. 110. 111. 112. 113. 114. 115. 116. 117. 118. 119. 120. 122. 123. 125. 126. 141. 180. 181. 189. 190. 210. 211. 212. 221. 236. 248. 252. 254. 255. 351. 352. 353. 354. 356. 377. 382. 383.
Brandes, Friedrich, 62. 63.
Brase, Fr., 111. 122.
Brault, Augustine, 143.
Braun, Hedwig, 58.
Braun-Quartett 58.
Braun-Trio 58.
Braunfels, Walter, 190. 313.
Breitenfeld, Richard, 39.
Breithaupt, Rudolf M., 107. 315. 316.
Breitkopf & Härtel 208. 222. 223. 224. 225. 226. 227. 228. 279. 338. 349.
Brendel, Franz, 183.
v. Brennerberg, Irene, 123.
Brentano, Clemens, 251.
Bret, Gustave, 30.
Bréval, Lucienne, 52.
Brieger, Eugen, 126.
Brieger, Margarete, 126.
Briesemeister, Otto, 56. 60.
Brizzi, Antonio, 90. 91.
Brockhaus, M., 224. 227.
Brockway, H., 222.
Brode, Max, 58.
Brodersen, Friedrich, 253. 254. 318.
Brodsky-Quartett 59.
v. Bronsart, Hans, 190.
Brosig, Moritz, 234.
Brown, Herbert, 59.
Bruch, Max, 56. 59. 60. 108. 112. 117. 121. 255. 328.
van Brucken-Fock, G. H. G., 222.
Bruckner, Anton, 54. 56. 57. 59. 60. 111. 112. 113. 118. 119. 122. 125. 181. 189. 208. 215. 254. 272. 273. 341. 382. 383.
Brückner, F. A, 128.
Brückner, Kati, 115.
Bruneau, Alfred, 53.
Bruno, Elisa, 53.
Brunotte, Alma, 114.
Brzezinski (Sänger) 62.
Bücher, Karl, 311.
Buchholtz, R. D., 373.
Buck, Rudolf, 62.
Bückmann (Koblenz) 60.
Buff-Hedinger, Emilie, 111.
Buffon 147.
v. Bülow, Hans, 70. 71. 108. 266. 279. 294. 354.
Burg-Zimmermann, Emmy, 254.
Burian, Emil, 54.
Burk-Berger, Marie, 188. 318.
Burkhardt, Dr. (Weimar), 88. 91.
Burmester, Willy, 58. 59. 112. 114. 118.
Burrian, Karl, 54.
Busch, Adolf, 118.
Busoni, Ferruccio, 55. 105. 108. 119. 222. 250. 376. 377.
Busse, Carl, 344. 384.
Büßt, Aylmer, 252. 253.
Büßt, Victor, 252.
Buths, Julius, 38. 39.
Büttner, Max, 191.
Büttner-Tartier (Kapellmeister) 126. 127.
Buttykay, Akos, 223.
Buxbaum, Friedrich, 253.
Buxtehude, Dietrich, 49.
Buysson, Jean, 189. 319.
Byron, Lord, 5. 381.
C. C., Weimarer (Verband der farbentragenden deutschen Sängerschaften), 62.
Cäcilia (M.-Gladbach) 59.
Cäcilienfest (Münster i. W.) 122.
Cäcilienverein, Allgemeiner Deutscher, 233. 237.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Cäcilien-Verein (Frankenthal) 191.
Cäcilien-Verein (Kaiserslautern) 190.
Cäcilien-Verein (Kopenhagen) 58.
Cäcilien-Verein (Speyer) 191.
Cäcilien-Verein (Wiesbaden) 63.
Cäcilien-Verein (Zweibrücken) 191.
Cahier, Charles, 319.
Cahnbley, E., 191.
Cahnbley-Hinken, Tilly, 38. 39. 59. 111. 118. 191. 319.
Caland, Elisabeth, 315.
Calderon 139.
Calega (Komponist) 116.
Calvin 46.
Capellen, Georg, 256. 312. 313.
Capocci, Philipp, 236.
Caponsacchi-Jeisler, Marguerite, 122.
a cappella-Chor (Kiel) 118.
a capella-Chor (Königsberg i. P.) 58.
a cappella-Chor (Wien) 190. 319.
a cappella-Verein (Zwickau) 126. 127.
Carl August, Herzog v. Sachsen-Weimar, 88. 89.
Carré, Albert, 51. 187.
Carré, Marguerite, 51.
Carreño, Teresa, 55. 252. 255.
Carey, Henry, 179.
Carus 127.
Caruso, Enrico, 52. 53. 296.
Casals, Guilhermina, 114.
Casals, Pablo, 63. 114. 115. 116. 122. 125.
Castles, Amy, 252.
Catalani (Komponist) 116.
Catoire, G., 223.
Cavé 202.
Cernikoff, Wladimir, 119.
Chaigneau, Geschwister, 58.
Chaigneau-Trio 58.
Chaliapine, Feodor, 381.
Challier & Co. 342.
Chapman-Goold (Sängerin) 55.
Charpentier, Gustave, 64 (Bild). 291.
Chartres, Vivien, 59.
Chatham, William Pitt, 58. 60.
Châtiron, Hippolyte, 133.
v. Chavanne, Irene, 54.
Chemet-Decreus, Renée, 127.
Cherniawski, Michael, 252.
Cherniawski, Gebrüder, 252.
Cherubini, Luigi, 62. 90. 111. 117. 134. 136. 215.
Chevillard, Camille, 122. 223.
Chicago Symphony Orchestra 56.
Chignell, Robert, 252.
Chop, Max, 47.
Chopin, Frederic, 54. 56. 59. 60. 63. 67. 68. 108. 110. 112. 113. 114. 116. 117. 118. 119. 122. 123. 126. 131 ff. (Briefe von und an Ch. I) 181. 184. 192 (Bilder). 195. (Briefe von und an Chopin. Schluß). 252. 256 (Bilder). 312.
Chor, Philharmonischer (Lübeck), 119.
Chor, Philharmonischer (Warschau), 62.
Choral Society, Philharmonic (Johannesburg), 117.
Choral Society (Philadelphia) 255.
Chorgesangverein, Hellwigscher, 115.
Chrysander, Friedrich, 56. 179. 191. 378.
Cimarosa, Domenico, 91.
Claußen (Sänger) 318.
Clement (Sänger) 53.
Clementi, Muzio, 184.
Clesinger, J., 192. 202. 203.
Clesinger, Solange, 132. 136. 142. 143. 148. 200.
Closson, Louis, 60.
Clutsam, F., 126.
Cochläus 180.
Cohn, Isidor, 59.
Colberg 199.
Collegium musicum (Marburg a. L.) 120.
Colletti (Sänger) 146.
Collin, Willy, 59.
Colomba, J., 374.
Colombo, Emilio, 116.
Colonne, Édouard, 24. 52.
Columbus, Christoph, 147.
Concerts Colonne 52.
Concerts Populaires (Brüssel) 382.
Concone, Giuseppe, 247.
Concordia (Paris) 23.
Conried, Heinrich, 53.
Conus, Georg, 115. 121.
Corbach, Emil, 120.
Corelli, Arcangelo, 109. 112.
Corneille, Pierre, 139.
Cornelius, Frieda, 58.
Cornelius, Peter, 126. 339. 375. 383.
Cornill, Erna, 60. 114.
Cortolezis, Fritz, 189.
Cortot, Alfred, 122. 124.
Cortot-Trio 122.
Couperin, François, 247.
Courvoisier, Walter, 189. 190.
Covent-Garden-Oper 317.
Cramer, J. B., 184.
Cranz, A., 227.
Cristiani, Giuseppe, 223.
Croiza (Sängerin) 381. 382.
Crome, Fritz, 223.
Crüger, Johann, 373.
Culp, Julia, 56. 58. 59. 60. 112. 115. 116. 118. 120. 190.
Curti, Franz, 190.
Cutter, Benjamin, 246.
Czartoryski, Fürst, 192.
Czerny, Franz, 111. 192.
Czerny, Karl, 184. 185. 192.
Dachs, Josef, 70.
Daffner, Hugo, 108.
Damaew, W., 121.
Damrosch, Walter, 60.
Dani (Sänger) 53.
Danthon, Julie, 16.
Darewski, Max, 252.
Darmstadt (Kiel) 57.
Daussoigne-Méhul 337.
Davay, Murray, 317.
David, Félicien, 56.
David, Ferdinand, 64 (Bild).
Davidoff, Karl, 250.
Davies, H. Walford, 223.
Debussy, Claude, 53. 54. 55. 61. 62. 116. 119. 122. 178. 190. 255. 291. 382.
Decourcelle (Verleger) 227.
Degner, E W., 111.
Dehmel, Richard, 251. 344.
Dehmlow, Hertha, 58. 60. 381.
Delaroche, Paul, 142.
Delibes, Léo, 53.
Delius, Frederick, 54.
Deller, Florian, 374.
Delna, Marie, 53.
Delune, Louis, 223.
Delys, Edith, 381.
Demant, Christoph, 104.
Dennery, A. Ph., 139.
Denys, Thomas, 56. 57. 58. 112. 118. 382.
Dessoir, Susanne, 57. 111. 120.
Destinn, Emmy, 52. 53. 55. 317.
Destouches, F. S., 89.
Deutsch, Piet, 112.
Diebold, Johannes, 248. 249.
Dieckmann, Ernst, 125.
Diehl, Prof., 126.
Diemer, Louis, 223.
Dienst, Therese, 62.
Dietenberger 180.
Dieter, Ludwig, 374.
Dietz, Johanna, 56. 191.
Dietzmann, Robert, 126.
Dippel, Andreas, 53. 318.
Dixon, Maude, 252.
Döbereiner, Christian, 39.
Doblinger, L., 223. 224. 225. 227.
v. Dohnányi, Ernst, 38. 39. 319.
Dohse, Th., 191.
Dolina, M. J., 116.
Domchor (Verden) 125.
Donecker, Lilly, 118.
Donizetti, Gaetano, 53. 135.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Donnay, Maurice, 51.
Doppler, Karl, 374.
Dörffel, A., 84. 88. 92.
Dörr (Pastor) 38.
Dorval, Mme., 139.
Dransfeld, Lisa, 125.
Draeseke, Felix, 112. 185. 271. 320 (Bild).
Dreililien (Verlag) 222.
Drescher, Martin, 345. 380.
Dreßler, Anton, 189.
Dreßler, F. A., 223.
Droescher, Georg, 381.
Dubois, Théodore, 223.
Dubufe, Claude-Marie, 64.
Dudevant, Maurice, 132. 143. 148. 201.
Dufay, Guillaume, 183.
Dufranne, Hector, 382.
Dukas, Paul, 189. 255. 382.
Dulichius, Philippus, 248.
Dumas, Alexandre, 7. 9. 10. 13. 19. 146.
Dumas, Alexandre (Sohn), 147.
Dumas, Louis, 223.
Dunham, Edna, 190.
Dunn, John Petrie, 118.
Duperier, Jean, 223.
Dupin, Mme., 138.
Dupin de Franceuil 138.
Dupuis, Sylvain, 381. 382.
Durand, A., 222. 223. 224. 225. 226.
Durant-Orchester (Brüssel) 382.
Dürck, Dorothea, 117.
Durigo, Ilona, 60. 113. 382.
Dürrner, J., 62.
Duvernet 200.
Duvernoy, H. L. Ch., 184.
Dux, Claire, 51.
Dvořák, Anton, 58. 112. 116. 117. 120. 122. 189.
van Dyck, Ernest, 381.
Ebeling, J. G., 373.
Eccard, Johannes, 111.
Eck 180.
Eckert, Karl, 374.
Eckhof, Karl, 118.
Ecorcheville, Jules, 30.
Édition Mutuelle 223. 226.
Ehrlich, Rudolf, 121.
Eichborn, Hermann, 47.
Eisenberger, Severin, 63.
Eisoldt & Rohkrämer 226.
Eitner, Robert, 84. 86. 88.
Ekman, Ida, 116.
Ekman, Karl, 116.
Eldering, Bram, 38. 60.
Elgar, Edward, 252. 377.
Ellger, Hilde, 60.
Elman, Mischa, 60. 255.
Elsner, Josef, 132. 136. 137. 195. 196. 197. 198. 199.
Elßler, Fanny, 192 (Bild).
Emser 180.
Enderling, Paul, 228.
Enesco, Georges, 223.
Engel, Eduard, 244.
Engell, Birgit, 118. 119.
Enna, August, 380.
Enoch (Verleger) 223.
Epp, Albert, 123.
Erb, Karl, 125.
Erb, Maria Josef, 223. 248.
Erlanger, Baron, 317.
Erler-Schnaudt, Anna, 58. 189. 190. 191.
Ernesti, Joh. August, 283. 286.
Ernst III., Graf zu Holstein, 85.
Ernst, Otto, 344.
Ertel, Paul, 111. 116. 249.
Esposito, Michele, 223.
Essipoff, Annette, 192.
Eugen, Erzherzog, 319.
Eulenburg, Ernst, 226. 348.
Evans, Gwylin, 117.
van Eweyk, Arthur, 37. 39. 58. 111.
van Eyken, Jan Albert, 236.
Eyring, Jer. Nic., 286.
Eysler, Edmund, 265. 268. 269.
Faber, Prof., 145.
Fährmann, Hans, 249.
Faißt, Imanuel, 378.
Falke, Gustav, 344.
Fall, Leo, 268. 270.
Farrar, Geraldine, 319.
Fasch, K. F. Chr., 256 (Bild).
Faßbänder, Peter, 59.
Faßbender, Zdenka, 188. 254.
Fauré, Gabriel, 122. 223. 252. 382.
Fauth, Albert, 123.
Fay, Maud, 254. 318. 381.
Fazzini (Sänger) 53.
Fehling, Karl, 120.
Feinhals, Fritz, 53. 62. 187. 188. 189. 190. 254.
Felix, Hugo, 268.
Felser, Frida, 51.
Fétis, F. J., 7. 11. 18.
Ficke, Kurt, 115.
Fidelia (Speyer) 191.
Fiedler, Fritz, 115.
Fiedler, Max, 255.
Field, John, 196.
Filharmonie (Stockholm) 383.
Fischer, Albert, 56.
Fischer, Franz, 188.
Fischer, Joh. Georg, 251.
Fischer, M. Gotthardt, 92. 234.
Fischer, Paul, 38.
Fischer, Richard, 56. 113. 115. 117.
Fischer (Sondershausen) 111.
Fischer-Maretzki, Gertrud, 114. 191.
Fisher 180.
Fitelberg, Gregor, 62. 223.
Fitzau, F., 112.
Fitzner-Quartett 319.
Flach, Leonard, 325.
Fleischer-Edel, Katharina, 118.
de Flem, Paul, 223.
Flemming, Fritz, 38.
Flesch, Karl, 111. 113. 125. 319.
Flockenhaus, Ewald, 56.
Flonzaley-Quartett 55. 255.
Fohström, Ossian, 116.
Fontane, Theodor, 344.
Forberg, R., 225.
Formichi (Sänger) 53.
Först, H. D., 118.
Foetisch (Verleger) 225.
Franchetti, Alberto, 53.
Franchomme, August, 136.
Franck, César, 29. 62. 116. 118. 125. 127. 189. 221. 248. 382.
Franck, Richard, 223.
Frank, Ernst, 353.
Franke, Fr. W., 37. 38. 39.
Fraenkel (Sängerin) 62.
Franz I., König v. Frankreich, 138.
Franz Josef, Kaiser, 319.
Franz, Robert, 179.
Franz-Singakademie, Robert (Halle), 179.
Frauenquartett, Hamburger, 117.
Fredrich-Höttges, Vally, 111.
de Freitas Branco, Luiz, 223.
Fremstad, Olive, 53.
Freudenberg, Wilhelm, 223.
Frey, Martin, 223.
Freytag, Gustav, 331.
Freytag, Otto, 124.
Friché (Sängerin) 381.
Friedberg, Karl, 58. 116. 191.
Friedegg, Ernst, 105.
Friedheim, Artur, 126.
Friedland, Martin, 115.
Friedländer, Max, 91. 127. 378.
Friedländer, Thekla, 354.
Friedman, Ignaz, 59. 60. 190. 253. 383.
Friedrich der Große 112.
Fritsche (Kammermusiker) 126.
Fritz, Reinhold, 125.
Fröbe, Iwan, 115.
Fromm, Ilse, 60.
Frotzler, Karl, 55.
Fuchs, Albert, 111.
Fuchs, Robert, 223. 249.
Fuchs (Ingenieur) 23.
Füllhardt, Eugenie, 126.
Fuhrmann, M. H., 374.
Funk, C., 191.
Funk, Therese, 122.
de la Fuente, Enriques, 53.
Gabrieli, Andreas, 234. 235.
Gade, Axel, 59.
Gade, Niels W., 58. 59. 63. 236.
Gadsky-Tauscher, Johanna, 319.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Gailhard, Pedro, 51.
Gailhard (Cellist) 60.
Galle, Joh. Gottfried, 144.
Gallus, Jacobus, 248.
Gambetta, Léon, 141.
Gambke, Fritz, 60. 191.
Ganz, Rudolph, 114. 122.
Garden, Mary, 52. 381.
Gausche, M., 124.
Gauß, J. F., 374.
Gauß, Otto, 234. 235.
Gavarni, Paul, 140.
Gebethner & Wolff 223.
Gedalge, André, 223.
Geibel, Emanuel, 251. 344.
Geim, Werner, 62.
Geis, Josef, 110. 188.
Geisler, Paul, 60.
Geiße-Winkel, Nicola, 112.
v. Geißel, J., 377.
Gelbke, Hans, 59. 60.
Gentlemen's Concerts (Manchester) 59.
Georg III., König v. England, 85.
George 373.
Gerber, E. L., 88.
Gernsheim, Friedrich, 59. 111. 112. 116. 223.
Gerardy, Jean, 111. 250.
Gerhardt, Elena, 112. 119. 123.
Gerhardt, Paul, 127. 373.
German (Verleger) 226.
Gerster, Etelka, 62.
Gesangsquartett, Frankfurter, 191.
Gesangverein (Duisburg) 37.
Gesangverein, Akademischer „Gothia" (Graz), 57.
Gesangverein, Städtischer (Hagen i. W.), 115.
Gesangverein, Bürgerlicher (Jena), 117.
Gesangverein, Zeißscher (Jena), 117.
Gesangverein, Kieler, 117.
Gesangverein, Frühscher (Nordhausen a. H.), 123.
Gesangverein, Jäkelscher (Reval), 60.
Gesangverein, Ruhrorter, 37.
Gesellschaft, Philharmonische (Helsingfors), 116.
Gesner, Joh. Matthias, 283 ff (Joh. Seb. Bach und Joh. M. G.)
Geßner (Sänger) 111.
Gevaert, F. A., 246.
Gewandhausquartett, Leipziger, 111. 113. 127.
Geyer, Marianne, 120.
Geyer, Stefi, 59. 114. 120. 126.
Geyer-Dierich, Meta, 122.
Gieburowski (Domvikar) 60.
Gillmann, Max, 318.
v. Gilm, Hermann, 251.
van Gilse, Jan, 116.
Giovannini 218. 219.
Girod (Sänger) 382.
Glaß, Louis, 223.
Glazounow, Alexander, 58. 59. 112. 114. 115. 120.
Gleitz, Karl, 223.
Glenton (Dirigent) 117.
Glinka, Michael, 121.
Glomme, Ed., 112.
Glowacki, St., 59.
Gluck, Christoph Wilibald, 51. 55. 123. 188. 215. 218. 245. 297. 378. 379. 381.
Glücksberg 140.
Gmür, Rudolf, 188.
Gnidius 180.
Godard, Benjamin, 62.
Goedicke, A., 223.
Godowsky, Leopold, 54. 112.
Goldmark, Carl, 63. 126. 223.
Goldmark, Rubin, 223.
v. Goldschmidt, Adalbert, 105.
Gollanin, Leo, 113.
Goltermann, Georg, 252.
Gomes, A. C., 382.
Gomoll, W. C., 345.
Gompertz, Richard, 223.
Gonnet, Thomas, 9. 19.
Göschen, G. J., 245. 246.
v. Gössel (Kapitän) 350.
Goethe, Johann Wolfgang, 270. 275. 292. 363.
Goethe-Theater, Lauchstädter (Opernfestspiele), 188.
Gotthardi, W. G., 92.
Goetz, Hermann, 63. 261. 353.
Goetze, Ed. Diederich, 223.
Gounod, Charles, 381 („Der Arzt wider Willen". Erstaufführung in Berlin.) 381.
Grabbe, C. D., 109.
Grädener, Hermann, 223. 247.
Grandville, J. J., 140.
Graun (Zittau) 63.
delle Grazie, Eugenie, 344.
de Greef, Arthur, 111.
Greenbaum, Will. L., 61.
Gregor I., Papst, 290. 291.
Gregori, Ferdinand, 319.
Greif, Martin, 344.
Greith, Karl, 237.
Gresse (Sänger) 381.
Gretschaninow 121.
Grieg, Edvard, 62. 112. 122. 123. 191. 221. 249. 255.
Grifft, Emil, 118.
Grimm, J. O., 112. 122.
Grisi, Giulia, 145. 147.
Gröbke, Adolf, 110.
Groß, Gisella, 111.
Großcurth (Verleger) 223.
Großmüller (Dirigent) 191.
Grovlez, Gabriel, 223.
Grüel, Eugen, 223.
Grzymala, Albert, 135. 138. 202.
Guggenheim (Worms) 126.
Guidé (Direktor) 381.
Guilmant, Alexandre, 60. 127. 236.
Guitry (Theaterdirektor) 51.
Gülzow, Adalbert, 355.
Gumpert, Julian, 56.
Günsbourg, Raoul, 381.
Günschmann, H., 38.
Gunther, Theodor, 56. 382.
Günther-Braun, Walther, 318.
Gura, Hermann, 123. 187. 188. 317.
Gura-Hummel, Anni, 187. 188. 317.
Gura-Oper 317.
Gürtler, Hermann, 125.
Gürzenich-Chor 382.
Gürzenich-Orchester 382.
Gürzenich-Quartett 116.
Guszalewicz, Alice, 187. 317.
Gutheil-Schoder, Marie, 124.
Gutherz-Hönel, Elisabeth, 62.
Gutmann, Adolph, 133.
Gutmann (Verleger) 225.
Guyot (Notar) 16.
Haack, Carl, 335. 336. 337.
Haas, Fritz, 123.
Haas, Joseph, 50. 127. 190. 224.
Habeneck, F. A., 9. 13. 136. 145.
Haberl, Benno, 113.
Habert, Johann, 236.
Häckel, Fritz, 191.
Hadwiger, Alois, 57.
Hafgren, Lill Erik, 191.
Hafgren-Waag, Lilli, 124. 191.
Hägg, Gustaf, 248.
Hahn, Reynaldo, 52.
Haibel (Komponist) 90.
Hainauer, Julius, 223. 224. 227.
Halir, Karl, 356.
Hallé, Lady, 383.
Hallé Concerts (Manchester) 59.
Halphen, Fernand, 224.
Hals, Franz, 8.
Halsted Little, Caroline, 61.
Hambourg, Mark, 119. 192.
Hamelle (Verleger) 222. 224. 225. 226. 227.
Hamerling, Robert, 105.
Hamish Mc. Gunn 252.
Hammar, W., 116.
Hammerstein, Oscar, 52. 53.
Händel, Georg Friedrich, 29. 57. 58. 60. 63. 112. 113. 115. 117. 119. 120. 123. 126. 179. 180. 183. 191. 205. 210. 211. 215. 217. 246. 247. 273. 290. 297.
Hansen, Robert, 224.
Hansen, Wilhelm, 223. 224. 225. 227.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Hanslick, Eduard, 375.
Hansmann (Violinist) 113.
Harford, Francis, 59.
Harmonie (Verlagsgesellschaft) 225. 227.
Harms, Ernst, 114.
Harries, Heinrich, 179.
Harrison, M., 191.
Harrison Concerts (Manchester) 59.
Harrowitz, Harry, 116.
Hartmann v. an der Lan-Hochbrunn, Pater, 237.
Hartung, Anna, 112. 191.
v. Hase, Oscar, 39.
Hasse, K., 111. 249.
Haßler, Hans Leo, 104. 248.
Hauptmann, Gerhart, 362.
Hauptmann, Moritz, 324. 337.
Hausburg, Konrad, 58.
v. Hausegger, Friedrich, 105.
v. Hausegger, Siegmund, 117. 190.
Hausmann, Robert, 357.
Havemann, Gustav, 113. 123.
Havemann-Quartett 113.
Haydn, Joseph, 59. 60. 62. 63. 90. 111. 112. 113. 115. 116. 120. 122. 123. 125. 126. 145. 182. 191. 208. 234. 247. 264. 274. 312. 362.
Haydter, Alexander, 53.
Haym, Hans, 56.
Hebbel, Friedrich, 50. 275.
Heckmann, Josef, 189.
Hedenstedt, Annie, 116.
Heermann, Hugo, 55.
Hegar, Friedrich, 115. 190. 191.
Hegar, Johannes, 114. 120. 126. 191.
Hegner, Anna, 114. 190.
Heidrich, Max, 224.
Heine, Heinrich, 7. 9. 11. 19. 141. 255.
Heinemann, Alexander, 125. 319.
Heinrich VIII., König v. England, 180.
Heinrich v. Preußen, Prinz, 341.
Heinrich v. Preußen, Prinzessin, 57.
Heinrich, Prinz Reuß, 111.
Heinrich XXIV., Prinz Reuß, 224.
Heinrichshofen's Verlag 224. 226. 343. 347.
Heins, Carl, 247.
Heiß, Wilhelmine, 112.
Hekking, Anton, 250.
Helbing, Wilhelm, 112.
Hell-Achilles, Frida, 117.
Heller, Stephen, 247. 312.
Hellmann, F., 57. 110.
Hellmann-Seelmann, Frau, 57.
Helsted, Gustav, 224.
Helvetius 46.
Hempel, Frida, 319. 381.
Henckell, Karl, 344.
Hennessy, Swan, 224.
Hennigscher Gesangverein (Posen) 60.
Henriques, Fini, 224.
Hensel, Heinrich, 381.
Henselt, Adolf, 67ff (Erinnerungen an A. H. Nach Angaben von Laura Rappoldi-Kahrer und 18 unveröffentlichten Briefen H.s). 128 (Bild). 184. 192 (Bild).
Herder, J. G, 62.
Hermann, Reinh. L., 224.
Hermann, Hans, 126. 224.
Hermann, Robert, 224.
Hérold, L. J. F., 215.
Herrmann, Clara, 119.
Herrmanns, Albert, 60.
Hertel, Peter, 354.
Hertz, Alfred, 53.
Herz, Henri, 198.
Herzog, Emilie, 112.
v. Herzogenberg, Heinrich, 105. 126. 248.
Heß, Ludwig, 37. 39. 59. 111. 112. 114. 126. 189.
Heß, Willy, 255.
Heß van der Wyk, Theodor, 56. 63. 113. 117.
Hesse, Adolf Friedrich, 234.
Hesse, Max, 46. 180.
Hestenberg, Marie, 125.
Heuberger, Richard, 128 (Bild).
Heugel (Verleger) 223.
Heuß, Alfred, 103. 104.
Heyerdahl, Anders, 224.
Heyland, Arthur, 117.
Heymann, Ruth, 252.
Heynen-Olsen, Ellen, 125.
Heyse, Paul, 337. 344. 362.
Heyter, Anna, 126.
de Hidalgo, Elvira, 53.
Hielscher, Hans, 60.
Hilgenfeldt, C. L., 285.
Hill, Tilia, 60. 127.
Hiller, Ferdinand, 9. 19. 128 (Bild). 205.
Hiller, Joh. Adam, 88. 285.
Hintze, Jacob, 373.
Hinze-Reinhold, Bruno, 111.
Hirsch, Abr., 225.
Hirt, Fritz, 59.
Hoeberg, Georg, 224.
Hoffmann, Baptist, 253. 254.
Hoffmann, Bernhard, 375.
Hoffmann, E. T. A., 31. 32. 33. 34. 35. 36. 275.
Hoffmann, L. A., 330.
Hofkapelle (Dessau) 56.
Hofkapelle (Karlsruhe) 123.
Hofkapelle (Meiningen) 112. 120.
Hofkapelle (Stuttgart) 124.
Hofkapelle (Weimar) 56.
Hofmann, Heinrich, 191.
Hofmann, Josef, 60.
Hofmann, Frau, 135.
Hofmeier, A., 120.
Hofmeister, Fr., 221. 223. 224. 227.
Hofoper, Dresdener, 54 (Gastspiel in Prag).
Hofopernchor (München) 382. 383.
Hoforchester (Darmstadt) 112.
Hohlbein (Flötist) 62.
Holländer, Gustav, 224.
Hollaender, Victor, 268.
Hollenberg, Otto, 110.
Hollius, Dorothea, 224.
Hollman, Joseph, 119.
Holmberg, Betsy, 224.
Hopf, H., 58.
Hopfe, C., 54.
Hörder, Käthe, 56.
Horn, Michael, 237.
Horn, Kamillo, 250.
v. Hornstein, Robert, 128 (Bild).
Horstmann, W., 125.
Horwitz, Lucian, 116.
Hösick, Ferdinand, 143. 200.
Hoven 178.
Hoyer, Bruno, 190.
Hrymali, Johann, 121.
Hubay, Jenö, 224.
Huber, Hans, 224.
Huberman, Bronislaw, 60. 63. 328.
Hubert, Karola, 122.
Hug & Co., Gebrüder, 223. 225. 226.
Hugo, Victor, 8. 13. 135. 137.
Hugo, Frau, 135.
van Hulst, Karel, 59. 122.
Hummel, Ferdinand, 224.
Hummel, Joh. Nepomuk, 67.
Humperdinck, Engelbert, 178.
Hußtinen, S., 116.
Huß, Henry Holden, 224.
Hutschenruyter, Wouter, 224.
Hutter, Herman, 56. 190. 316.
Ibach, Rudolf, 37.
Iffland, A. W., 178.
Immermann, Karl, 330.
d'Indy, Vincent, 24. 54.
Ingenhoven, Jan, 48. 49. 190. 251.
Instrumental-Verein (Pforzheim) 123.
Ippolitoff-Iwanoff, Michael, 224.
Iracema-Brügelmann, Hedy, 56.
Jachimecki, Z., 59.
Jäger, R., 192.
de Jager (Kiel) 57.
Jahn, Otto, 378.
Jahnke, Zdislaw, 60.
Janin, Jules, 7. 9. 19. 21. 22.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Jaques-Dalcroze, Émile, 59. 79. 80. 81. 114.
Järnefelt, Armas, 383.
Jarno, Georg, 268. 269.
Jarosy, Albert, 60.
Jeckel, Hedwig, 126.
Jehin, Léon, 381.
Jendrzejewicz, Kalasanty, 134. 137. 140.
Jendrzejewicz, Louise, 131. 132. 137. 138. 140. 142. 143. 195. 199.
Jenner, Gustav, 120. 224.
Jentsch, Max, 224.
Jinkertz, Willi, 116.
Jiranek, Alois, 224.
Joachim, Joseph, 70. 71. 353. 354. 355.
Joachim-Quartett 361.
Johannsen, Heinrich, 57. 118.
Joinville, Prinzessin, 146.
Jomelli, Jeanne, 61.
Jommelli, Nicolo, 111. 374. 377. 378.
Jongen, Joseph, 224. 236.
Jörn, Carl, 53.
Josephson, Walther, 37. 38. 39.
Josquin de Près 248.
Jung, August, 224.
Jung, Rudolph, 59.
Jungblut, Albert, 63. 123.
Jungstedt (Sängerin) 318.
Junne, O., 224.
Juon, Paul, 54. 114. 184. 190. 224.
Jurgenson, P., 222. 223. 225. 226.
Kahl, Jos. Oskar, 224.
Kahn, Robert, 224. 346. 350. 352ff (R. K.). 384 (Bilder).
Kahnt Nachf., C. F, 224. 227. 231. 343. 344.
Kajanus, Robert, 116.
Kalinnikow, W., 113. 121.
Kalkbrenner, Friedrich, 195. 196. 197. 198. 199.
Kalman, E., 268. 269.
Kammermusik-Fest (Darmstadt) 112.
Kammermusik-Verein (Reval) 61.
Kammermusik-Vereinigung der Kgl. Kapelle (Berlin) 355. 360.
Kammermusik-Vereinigung (Darmstadt) 113.
Kammermusik-Vereinigung der Kgl. Kapelle (Hannover) 125.
Kammermusik-Vereinigung, Meininger, 56.
Kammermusik-Vereinigung, München, 191.
Kammermusik-Vereinigung, Neue (München), 190.
Kammermusik-Vereinigung, Wormser, 126.
Kämpf, Karl, 224.
Kämpfert, Anna, 126. 189. 319. 382.
Kandl, Eduard, 57.
Kant, Immanuel, 178.
Kapelle, Kgl. (München), 190.
Kapelle des Frankfurter Palmengartens 114.
Kapelle, Städtische (Chemnitz), 111.
Kapelle, Städtische (Zwickau), 126.
Kapp, Julius, 128.
Karbach, Friedrich, 189.
Karg-Elert, Sigfrid, 49. 186.
Karl der Große 290. 291.
Karl I, König v. Württemberg, 374.
Karl III., König v. Spanien, 146.
Karl Alexander, Großherzog v. Sachsen-Weimar, 309.
Karl Eugen, Herzog v. Württemberg, 374.
Karlowicz, M, 131.
Kase, Alfred, 111. 119. 127.
Kasper 126.
Kastropp, Gustav, 344.
Katharina, Großfürstin v. Rußland, 70.
Kaufmann, Hedwig, 114.
Kaula 127.
Kaun, Hugo, 58. 126. 224. 339ff (H. K.). 380. 384.
Kaun, Richard, 342. 344. 346. 347. 350.
Kehr, Hans, 110.
Keitel (Koblenz) 60.
Keller, Albert, 118.
Keller, Gottfried, 345.
Kellner, Hermann, 191.
Kempter, Lothar, 115.
Kern, Karl August, 234.
Kersbergen, J. W., 224.
Kes, Willem, 58. 224.
Kettling, Else, 126.
Kiebitz 126.
Kiefer, Heinrich, 123. 190.
Kiel, Friedrich, 112. 247. 340. 353.
Killer, Karl, 256.
Kinkulkin, A., 126.
Kirchenchor (Jena) 117.
Kirchenchor, Evangelischer (Pforzheim), 123.
Kirchengesangverein, Reblingscher (Magdeburg), 59.
Kirkby-Lunn (Sängerin) 55. 381.
Kirnberger, J. Ph., 178.
Kirschfeld, A., 60. 61.
Kistner, C. F., 222. 223. 224. 227.
Kittel, Joh. Christian, 234.
Kittmann, E., 62.
Klauwell, Otto, 224.
Klein, Bruno Oskar, 225.
Klein, Gertrud, 111.
Kleinsang (Koblenz) 60.
Klemm, C. A., 226.
Klengel, A. A., 140. 141.
Klengel, Julius, 113. 126. 380.
Klengel, Paul, 62.
Kliment (Sänger) 54.
Klindworth, Karl, 279.
Klingler, Karl, 225.
Klingler-Quartett 58. 63. 111. 122. 123.
Klitzsch (Medizinalpraktikant) 62.
Klose, Friedrich, 127.
Klughardt, August, 112. 115. 126.
Klum, Hermann, 190.
Knabenchor des Realgymnasiums (Duisburg) 37.
Kneisel, Franz, 60.
Kneisel-Quartett 55. 60.
Knoch, Ernst, 51.
Knoch, Eva, 317.
Knote, Heinrich, 190. 317.
Knotte, Adolf, 56.
Knudsen, Hans, 178.
Koboth, Irma, 189.
v. Köchel, Ludwig Ritter, 112.
Kockerols, Olga, 59.
v. Koczalski, Raoul, 63. 115.
Kogel, Gustav F., 63.
Köhler, August, 113.
Kohmann, Anton, 113. 114. 115. 126. 191.
Kolo Muzyczne (Lemberg) 59.
Koenen, Tilly, 60. 253.
Koenenkamp (Tenor) 112.
Konservatoriums - Orchester (Brüssel) 382.
Konservatoriums - Orchester (Paris) 382.
Konzertchor (München) 382.
Konzerte, Akademische (Jena), 116.
Konzerte, Philharmonische (New York), 60.
Konzerte, Philharmonische (Nordhausen a. H.), 122.
Konzerte, Philharmonische (Teplitz-Schönau), 125.
Konzertgesellschaft (Barmen) 54.
Konzertgesellschaft (Elberfeld) 56.
Konzertgesellschaft (Hagen i. W.) 115.
Konzertgesellschaft für Chorgesang (München) 189.
Konzertverein, Allgemeiner (Barmen), 54.
Konzertverein (Emden) 113.
Konzertverein (Gießen) 114.
Konzertverein, Städtischer (Luzern), 59.
Konzertverein, Marburger, 120.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Konzertverein (München) 189. 382. 383.
Konzertverein (Zittau) 63.
Konzertvereins-Orchester (München) 56. 190. 319. 382.
Konzertvereins-Orchester (Wien) 112.
Kopff, Max, 113.
Kopisch, August, 50.
Körner, Chr. Gottfried, 178.
Kortschak, Hugo, 318.
Koeßler, Hans, 225.
Kothe, B., 180.
Kothe, Robert, 117. 120.
v. Kothen, Axel, 116.
Kovarovic, Karl, 54.
Krägen, C., 206.
Krasicki, Ignacy, 147.
Kraus, Ernst, 254.
v. Kraus, Felix, 56. 110. 114. 123. 189. 190.
v. Kraus-Osborne, Adrienne, 56. 110. 123. 189. 190.
Krause, E., 38.
Krauß, Rudolf, 374.
Krehl, Stefan, 113. 225.
Kreisig, Max, 127.
Kreisler, Fritz, 55. 60. 114. 119. 123. 255. 384.
Kretzschmar, Hermann, 47. 103.
Kreutzer, Rudolph, 246.
Krigar, Hermann, 64.
Kroeger, E. R., 225.
Krohn, Ilmari, 116.
Kroemer, Hugo, 112.
Kroemer, R., 112.
Krug-Waldsee, Joseph, 59.
Krüger, Elsa, 110.
Krueger, Felix, 208.
Krull, Annie, 54.
Kryjanowski, J., 225.
Küchler, Emmy, 58. 113.
Kufferath (Direktor) 381.
Kühlborn, Heinrich, 114.
Kuhn, Charlotte, 188.
Kuhn, Paul, 318. 381.
Kuhnau, Johann, 286.
Kuiler, Kor, 225.
Kullak, Theodor, 71.
Küller, Margarete, 54. 56.
Kummer, F. A., 250.
Kummer (Musikdirektor) 113.
Kunstföreningen, Musikal. (Stockholm), 222.
Künstler-Verein (Wiesbaden) 63.
Kunwald, Ernst, 61.
Kupfernagel (Violinist) 62.
Kurz, Ilonka, 59.
Kurz, Selma, 59. 62.
Kussewitzki, Sergei, 120. 121.
Kutzschbach, Hermann, 127.
Kuyper, Lize, 225.
Kwiatkowski, Taddäus, 256.
Labia, Maria, 51.
Lablache, Luigi, 145.
Labor, Josef, 225.
Lachner, Ignaz, 374.
Lachner, Vincenz, 353.
Lacombe, Paul, 225.
Lafont, Hermann, 56.
Lalo, Edouard, 116. 117. 127.
La Mara 141. 309.
Lambert 201.
Lambrechts-Vos, Anna, 225.
Lamond, Frederic, 60. 113. 117. 118. 123. 126. 190.
Lamoureux-Orchester 122.
Lampadias 88.
Lampl, Helene, 55.
La Musicale (Chor) 382.
Landmann, Arno, 117.
Landowska, Wanda, 38. 39. 114.
de Lange, Samuel, 225. 249.
Langendorff, Frida, 317.
Laparra, Raoul, 317. 318.
Laski 141.
Lattermann, Theodor, 187. 188.
Lauber, Josef, 225.
Laugs, Robert, 54. 115.
Lauprecht-van Lammen, Mientje, 59. 110. 113. 189. 190.
Lauweryns, Georges, 225.
Lazzari, Sylvio, 221. 225.
Le Beau, Luise Adolpha, 225.
Le Couppey, Felix, 184.
Lederer-Prina, Felix, 127.
Leduc (Verleger) 223. 225. 226.
Lee, Elisabeth, 111.
Lee, Louis, 250.
Lee, Sebastian, 250.
Leffler-Burckard, Marta, 54. 317.
Legouvé, Erneste, 9. 19.
Lehár, Franz, 270. 271.
Lehmann, Lilli, 252. 299. 319.
Lehns, H., 63.
Lehrergesangverein (Chemnitz) 111.
Lehrergesangverein (Danzig) 112.
Lehrergesangverein (Duisburg) 37.
Lehrergesangverein (Görlitz) 115.
Lehrergesangverein (Kiel) 57. 118.
Lehrergesangverein (München) 189. 190.
Lehrergesangverein (Zittau) 63.
Lehrergesangverein (Zwickau) 126. 127.
Leisner, Emmy, 60. 118. 119.
Lekeu, Guillaume, 225.
Leliwa (Sänger) 62.
Leloir (Schauspieler) 52.
Lemaître, Jules, 51.
Lenau, Nikolaus, 324.
v. Lenbach, Franz, 128.
v. Lenz, Wilhelm, 68.
Leo, August, 139.
Leoncavallo, Ruggiero, 187.
Leonhardt, Robert, 317.
Leschetizky, Marie Gabrielle, 319.
Leschetizky, Theodor, 192 (Bild).
Lessing, G. E., 282.
Leßmann, Eva, 56. 63. 117.
Lesueur, J. F., 4. 9. 136.
Letz, Hans, 318.
Leucht 126.
Leuckart, F. E. C., 224. 227. 350. 355.
Leverrier, Urbain, 144.
Levi, Hermann, 353.
Levy, Martin, 225.
Ley, Hermann, 120.
Leydhecker, Agnes, 56. 63. 113. 117.
Lhotzky, Heinrich, 150.
Liapounow, S., 126.
Libius, Eleonore, 85.
Lichner (Komponist) 247.
Lichtenstein, Adolf, 110.
Lichtenstein, Eduard, 187.
Lichtwark, Karl, 120.
Liebermann, Max, 295.
Liebing, Arno, 244.
Liederkranz (Frankenthal) 191.
Liedertafel (Berlin) 116. 383.
Liedertafel (Bromberg) 111.
Liedertafel (Dresden) 115.
Liedertafel (Gotha) 56.
Liedertafel (Luzern) 59.
Liedertafel (Speyer) 191.
Liedertafel (Verden) 125.
Liedertafel (Worms) 126.
van Lier, Jaques, 111. 123. 251.
v. Liliencron, Detlev, 251.
Liljefors, Ruben, 225.
Limburg, Jenny, 345.
Lind, Jenny, 145. 320 (Bild).
Lindau, Paul, 329.
Lindenhan, Ed., 123.
v. Lindpaintner, Peter, 374.
Lindsay 126.
Lingg, Hermann, 344.
Lißmann, Eva K., 58. 60.
Liszewsky, Tilmann, 51.
Liszt, Franz, 19. 22. 48. 54. 55. 56. 61. 63. 67. 68. 69. 70. 71. 92. 105. 111. 112. 115. 116. 118. 119. 121. 122. 123. 126. 132. 136. 139. 180. 189. 190. 191. 198. 204. 205. 210. 213. 215. 234. 248. 255. 280. 290. 309. 310. 383.
Litolff, Henry, 279.
Litzau, Johann, 236.
Litzmann, Berthold, 90.
Lobe, Joh. Chr., 92.
Lobkowitz, Fürst, 90.
Lobstein-Wirz (Sängerin) 117.
Locatelli, Pietro, 109.
Loch (Sänger) 111.
Löffler, Albrecht, 116.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Löffler, Helene, 116.
Löfstrand, Joel, 116.
Lohse, Otto, 51. 381.
Lohse (Sängerin) 111.
Lolli, Antonio, 374.
Löltgen, Adolf, 187.
Longfellow, H. W., 346.
Lorenz, Alfred, 56.
Loring Club (San Francisco) 61.
Lorka 143.
Louis, Rudolf, 231. 313.
Loewe, Carl, 118. 179.
Löwe, Ferdinand, 189. 319. 382. 383.
Lubomirski, L. Fürst, 62.
Lucas, Hippolyte, 139.
Ludwig XV., König von Frankreich, 138.
Lumley (Impresario) 145.
Lundquist (Verleger) 226.
Lurtz (Dirigent) 127.
Luther, Martin, 180.
Lutnia (Lemberg) 59.
Lutter, Heinrich, 123. 125.
Lutter, Frau (Pianistin), 125.
Luzzatto, F., 225.
Lwoff, Alexis, 179.
de Lys, Edith, 53.
M. M. s. Männerchor in Helsingfors.
Mac Dowell, Edward, 55.
Macherini, Maria, 374.
Mackay, Henry, 344.
Macready (Schauspieler) 6.
Macudzinski, A., 55.
Madetoja, Levy, 116.
Madrigalvereinigung, Barth'sche, 127.
Madrigalvereinigung, Münchner, 190.
Mahler, Gustav, 57. 60. 115. 119. 122. 192. 255. 265. 272 ff (Über die Stellung zu M.'s Kunst).
Mai-Festspiele (Cincinnati) 55.
Mai-Festspiele (Prag) 53.
Maikl, Georg, 319.
Maillard, D., 225.
Mailly, Alphonse, 236.
Malata, Oskar, 111.
Malherbe, Charles, 46.
Malling, Otto, 225.
Mandl, Richard, 190.
Manén, Joan, 59. 63. 112. 113. 116. 122. 383.
Manhattan-Oper 52.
Manigold, Julius, 38. 39.
Männerchor „M. M." (Helsingfors) 116.
Männerchor (Kaiserslautern) 191.
Männerchor (Luzern) 59.
Männergesangverein (Erfurt) 113.
Männergesangverein (Graz) 57.
Männergesangverein „Rheinland" (Koblenz) 58.
Männergesangverein (Pforzheim) 123.
Männergesangverein (Reval) 60.
Männergesangverein (Zweibrücken) 191.
Manuscript Society (Philadelphia) 255.
Maquet (Schriftsteller) 146.
Mařak, Ottokar, 54.
Marcel 54.
Marcoux (Sänger) 317.
Maria Paulowna, Erbprinzessin v. Sachsen-Weimar, 88. 89.
Marie Madeleine 251.
Mario, Giuseppe, 145.
Marjolin (Arzt) 133.
Mariotte 52.
de Marliave, Jean, 51.
Marochetti (Bildhauer) 136.
Marschner, Heinrich, 103.
Marshall, Charles, 252.
Marshall Hall, Prof., 252.
Marshall Hall-Orchester 252.
Marsop, Paul, 47.
Marteaux, Henri, 38. 39. 54. 56. 114. 117. 119. 120. 189. 191.
Marteau-Becker-Quartett 59. 112. 114. 125.
Marteau-Becker-Dohnányi-Trio 114.
Martin, Emma, 110.
Martin, R., 317.
Martini, Giambattista, 235.
Marx, Joseph, 57.
Marx-Kirsch, Hedwig, 112.
Mascagni, Pietro, 333.
Masi-Giura, Maria, 374.
Massart (Sänger) 382.
Massenet, Jules, 252. 381.
Mathieu-Lutz (Sängerin) 51.
Matuszyński 144.
Maurer jr., Frederick, 61.
Maurice, Pierre, 122.
Maurina, Vera, 343.
Max, König v. Bayern, 68.
Mayer, Dora, 114.
Mayer, Max, 59.
Mayer-Mahr, Moritz, 115.
Mayer-Reinach, Albert, 117. 118.
Mayerhoff, Franz, 111.
Mayr, Simon, 91.
Mazarin (Sängerin) 52.
Mazzanti, F., 374.
v. Medici, Katharina, 138.
Megerlin, Alfred, 110.
Mehmel, Fritz, 112.
Méhul, E. N., 90. 215.
Meier, Hans, 58.
Meinke, A., 62.
Meißner, J., 110.
Melba, Nellie, 252. 317.
Melcer, Henryk, 225. 251.
Melville, M., 225.
Melzer, Heinrich, 62.
Mendelssohn, Arnold, 111. 112. 126.
Mendelssohn Bartholdy, Felix, 54. 56. 59. 62. 108. 110. 111. 112. 113. 114. 117. 118. 119. 120. 122. 126. 132. 181. 184. 204. 205. 206. 234. 248. 255. 325. 328. 352. 357. 383.
Mendelssohn-Club (Philadelphia) 255.
v. Menzel, Adolph, 64.
Menzinsky, Modest, 318.
Mergelkamp, Johann, 58.
Merian-Genast, Emilie, 309.
Merkel, G., 248.
Merli (Pianistin) 207.
Merowitsch, Alfred, 116.
Mertens, Gertrud, 57.
Mesenez 310.
Messager, André, 382.
Messchaert, Johannes, 105. 118. 355.
Metcalfe, Susan, 56. 114.
Metropolitan-Oper (Gastspiel in Paris) 52. 53.
Metzger-Froitzheim, Ottilie, 63. 111. 187.
Meyer, Albert, 225.
Meyer, Conrad Ferdinand, 363.
Meyer, Hedwig, 60.
Meyer, Marie Elisabeth, 125.
Meyer-Olbersleben, Max, 247.
Meyerbeer, Giacomo, 132. 139. 140. 206.
Michalowsky, Prof., 60.
Michel (Sängerin) 62.
Michow (Verleger) 222.
Middelschulte, Wilhelm, 236. 249.
Miguez, Leopold, 225.
Miguez (Komponist) 382.
Mikorey, Franz, 48. 56. 319.
v. Milde, Rudolf, 56.
Miller, A., 110.
Miller, King, 249.
Miller, William, 187.
Miller-Wood, Anna, 61.
Millies (Kiel) 57.
Millöcker, Karl, 262. 265.
Mitnicki 58.
Mitterer, Ignaz, 236.
Moberg, Zela, 116.
Mogilewski, Alexander, 121.
Möhl-Knabl, Marie, 110.
Möhler, A., 180. 234.
Mohler, L., 114.
Mohr, Emmy, 125.
v. Mojsisovics, Roderich, 237.
Moke, Camilla, 3. 4. 9. 12. 64.
Molière 381.
Moncrief 15.
Monnaie-Orchester (Brüssel) 381.
Monod, Edouard, 375.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Montesquieu 138.
Monteverdi, Claudio, 183.
Montpensier, Prinz, 146.
Moor, Emanuel, 225.
Morales, Olallo, 383.
Morgan, Pierpont, 53.
Morgenstern, Christian, 344.
Mörike, Eduard, 48. 110. 124. 188. 363.
Moscheles, Ignaz, 132. 184. 207.
Mosel, Ignaz Franz, 372.
Mosen, Julius, 251.
Moser, Frl., 191.
Moest, Rudolf, 110. 115.
Moszkowski, Alexander, 333.
Moszkowski, Moriz, 109.
Mottl, Felix, 55. 62. 105. 110. 188. 189. 190. 254. 318. 382.
Moussorgsky, Modest, 119. 121.
Mozart, Leopold, 46. 378. 379.
Mozart, Wolfgang Amadeus, 31. 32. 33. 36. 46. 47. 52. 56. 58. 59. 62. 84. 88. 90. 91. 107. 108. 112. 114. 116. 117. 119. 120. 122. 123. 125. 180. 190. 197. 208. 210. 211. 215. 221. 234. 235. 245. 247. 265. 273. 274. 279. 292. 297. 318. 319 (M.-Feier in Salzburg). 378. 379.
Mozart-Verein (Darmstadt) 112.
Mozzani, Prof., 110.
Mraczek, J. G., 55.
Mraczek-Quartett 55.
v. Muchanoff-Kalergis, Marie, 141.
Muck, Karl, 105. 319.
Muffat, Georg, 49. 247.
Mühlfeld, Richard, 358.
Müller, Adolf, 191.
Müller, Adolf Heinrich, 88.
Müller, August Eberhard, 84 ff (Zur Lebensgeschichte A. E. M.s). 128 (Bild).
Müller, Auguste, 51.
Müller, Eleonore, 85.
Müller, Eleonore M. Sophie, 85.
Müller, Friederike Katharine, 85.
Müller, G., 122.
Müller, H., 125.
Müller, Heinrich Christian, 85.
Müller, Ignaz, 249.
Müller, Karl, 110.
Müller, Matthäus, 85.
Müller, Wilhelm, 345.
Müller, Wilhelm Heinrich, 88.
Müller (Sänger) 126.
Müller (Koblenz) 60.
Müller (München) 228.
Müller v. Königswinter 63.
Müller-Baldus (Sängerin) 123.
Müller-Heinrichsen, Frieda, 125.
Müller-Hermann, J., 225.
Müller-Rastatt, Karl, 344.
Münzel, Hedwig, 111.
Muratore (Sänger) 381.
Murner, Thomas, 180.
Musical Society (Johannesburg) 117.
Musikfest, Deutsches (Brüssel), 382.
Musikfest, III. Elsaß-Lothringisches, 123.
Musikfest, 86 Niederrheinisches, 118.
Musikfest, 1. Oberbadisches (Freiburg i. B.), 56.
Musikfest, 8. Schleswig-Holsteinisches (Kiel), 57.
Musikinstitut (Helsingfors) 116.
Musikschule (Augsburg) 110.
Musikverein (Brünn) 54.
Musikverein (Chemnitz) 111.
Musikverein (Darmstadt) 112.
Musikverein (Erfurt) 113.
Musikverein (Freiburg i. B.) 114.
Musikverein, Galizischer, 59.
Musikverein (Gotha) 56.
Musikverein (Halberstadt) 57.
Musikverein (Kaiserslautern) 190.
Musikverein (Königsberg i. P.) 58.
Musikverein (Kopenhagen) 58.
Musikverein (Landau) 191.
Musikverein (Münster i. W.) 122.
Musikverein (Pforzheim) 123.
Musikverein (Pirmasens) 191.
Musikverein, Sollerscher, 113.
Musikverein (Zwickau) 126.
Musikverlag, Russischer, 223.
Musikverlag, Süddeutscher, 222. 224. 225. 227.
de Musset, Alfred, 52. 119.
Mysz-Gmeiner, Lula, 60.
Naef, Alfred, 110.
Nagel, Albine, 56. 113.
Nagel, Willibald, 128.
Nagel (Verleger) 226.
Nagler, Franziskus, 316.
Nalbandjan, Johannes, 60.
Napoleon I., Kaiser, 136. 146.
Napoleon III., Kaiser, 141.
Naprawnik, Eduard, 225.
Nard (Komponist) 236.
Nardini, Pietro, 374.
Nast, Minnie, 60. 115.
Nationaltheater, Tschechisches (Prag), 54.
Natterer, Ludwig, 57.
Naue, Friedrich, 179.
Naumann, Joh. Gottlieb, 178.
Naval, Franz, 57.
Nedbal, Oskar, 59.
Nef, Karl, 375.
Neisch, Margarete, 115. 127.
Neitzel, Otto, 57. 60. 63.
Nepomuceno, Alberto, 382.
Nérini, Émile, 52 („Le soir de Waterloo." Uraufführung in Paris).
Nesselrode, Graf, 141.
Neugebauer-Ravoth, Käte, 113.
Neuhaus, Gustav, 106.
Neuhoff, L., 127. 249.
Neumann, Willy, 106.
Ney, Elly, 112. 114.
Nicholl, H. W., 236.
Nichols, Marie, 61.
Nicias, Joh. Nikolaus, 286.
Nicodé, J. L., 59. 126.
Nicolai, Otto, 189. 346.
Nicolajew, Leon, 225.
Niedermeyer, Louis, 236.
Nielsen, Carl, 58. 225.
Nielsen, Ludolf, 58.
Niepel, E., 111.
Nieniolowska, Frau, 140.
Nießen, Wilhelm, 122.
Nietan, Hans, 127.
Nietzsche, Friedrich, 48.
Niggli, Friedrich, 225.
Nigond, Gabriel, 52.
Nikisch, Arthur, 59. 105. 119. 348.
St. Nikolaichor (Kiel) 118.
Nikolai-Gesangverein (Reval) 60.
Nostzach, Richard, 184.
Nohl, Ludwig, 183.
Noordewier-Reddingius, Alida, 382.
Noren, Heinrich Gottlieb, 112. 119. 226.
Noske, A. A., 222. 224. 225. 226.
Nourrit, Adolphe, 13.
Novello & Co. 109. 223. 226.
Noverre, J. G., 374.
Novikoff, S., 226.
Nowakowski (Komponist) 143. 148.
Nowowiejski, Felix, 59. 236. 249.
Oberleithner, Max, 189.
Obreskoff, Fürstin, 134.
Obrist, Aloys, 374.
Ochs, Siegfried, 363.
Offenbach, Jacques, 259. 260. 320 (Bild). 381.
aus der Ohe, Adele, 226.
Ohlhoff, Elisabeth, 56.
Ojanperä, Abraham, 116.
Opern-Quartett (Köln) 60.
Opfer, Fanny, 113.
v. Opieński, Henryk, 62.
Oratorienverein (Augsburg) 110. 319.
Oratorienverein (Freiburg i. B.) 56.
Oratorienverein (Verden) 125.
Oratorien- und Vokalquartett, Berliner, 117.
Orchester der Musikfreunde (Kiel) 57.
Orchester, Philharmonisches (Berlin), 61. 112.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Orchester, Philharmonisches (New York), 255.
Orchester, Philharmonisches (Zwickau), 126. 127.
Orchester, Städtisches (Augsburg), 110.
Orchester, Städtisches (Duisburg), 37.
Orchester, Städtisches (Freiburg i. B.), 114.
Orchester, Städtisches (Görlitz), 63.
Orchester, Städtisches (Zittau), 63.
Orchesterverein (Danzig) 112.
Orchestervereinigung (Gotenburg) 383.
Orchestervereinigung (Posen) 60.
v. Orléans, Herzog, 136.
Oerley, Robert, 320.
d'Ortigue, Joseph, 7. 9. 19.
Oscàr (Sängerin) 318.
Oster, Mark, 318.
Osterwald (Dichter) 251.
Ostrowski (Sänger) 62.
Oswald, Henrique, 382.
v. Othegraven, August, 115.
Ott (Dirigent) 191.
Otto, Julius, 63.
Otway, Thomas, 15.
Ovid 378.
Paderewski, Ignaz, 50. 192. 226.
Pabst, P., 223.
Pachelbel, Johann, 49.
Paganini, Nicolo, 13. 113. 121.
Pagella (Komponist) 236.
Palestrina, Pierluigi, 111. 117. 120. 281.
Panofka, Heinrich, 206.
Panzner, Karl, 57. 58.
Papsdorf, Paul, 58.
Pâque, Desiré, 226.
Paër, Ferdinando, 90. 91. 136.
Paesiello, Giovanni, 90.
Parlow, Kathleen, 58. 60. 63. 112.
Parmas, Dagmar, 116.
Pasqué, Ernst, 89. 91.
v. Pauer, Max, 110. 124.
Paul, Willy, 114.
Paulowskaja, Vera, 116.
Paur, Emil, 226. 353. 354.
Pelz, Hans, 112. 116.
Pembaur, Josef, 127.
Pembaur, Karl, 115.
Pergolesi, G. B., 188.
Perleberg, Arthur, 226.
Perosi, Lorenzo, 60. 236.
Perron, Carl, 54.
Persiani, Franz, 145. 147.
Peter, Prinz v. Oldenburg, 72.
Peters, C. F., 222. 224. 227. 279.
Peters, Musikbibliothek, 103.
Peterson-Berger, Wilhelm, 226. 318 („Arnljot". Uraufführung in Stockholm).
Petri, Egon, 59. 127.
Petri, Helga, 127.
Petri, Henri, 126. 246.
Petri-Quartett 127. 319.
Petschnikoff, Alexander, 60. 118.
Petzl, Luise, 317.
Pfannstiehl (Organist) 111. 123.
Pfau, Ludwig, 345.
Pfeiffer, August, 190.
Pfitzner, Hans, 113. 122. 123. 124. 126. 178. 190. 313.
Philharmonie (Görlitz) 115.
Philharmoniker, Brünner, 54.
Philharmoniker, Wiener, 253. 319.
Philip, Achille, 226.
Philippi, Maria, 37. 112. 118. 191. 382.
Phillips, W., 248.
v. Pidoll, Karl, 189.
Piening, K., 120.
Pierné, Gabriel, 52 („On ne badine pas avec l'amour." Uraufführung in Paris). 55. 59. 116. 226.
Pietsch, Ludwig, 64.
Pillet (Impresario) 146. 147.
Pinschof, Carmen, 252.
Pirker, Marianne, 374.
Pirckheimer 180.
Pirrmann (Kapellmeister) 117.
Pirro, André, 310.
Pischek, J. B., 145.
Pisendel, Joh. Georg, 109.
Pitteroff, Matthäus, 56.
Piutti, G., 249.
Piwarski (Verleger) 225.
Planer, Richard, 117.
Plaschke, Friedrich, 115.
le Plat (Geiger) 253.
Platen, Horst, 226.
Platz, Wilhelm, 191.
Pleyel, J. J., 3. 38.
Pohle, Max, 111.
Pöhler (Oberlehrer) 93.
Pohlig, Karl, 374.
Polag (Regisseur) 54.
Poli, A., 374.
Poljakin, Miron, 116.
Pollak, Theodor, 59.
Pommer, W. H., 226.
Poniatowski, Fürst, 147.
da Ponte, Lorenzo, 33. 36.
Porpora, Nicola, 109.
Pörsken, Ad., 191.
Posa, Oskar C., 226.
Poschner, Agnes, 116.
v. Possart, Ernst, 189. 319.
Gebrüder Post-Streichquartett 123. 126. 191.
Pottgießer, Karl, 189.
Pourbus, Pieter, 8.
Poussin 140.
Powell, Maud, 60.
Praeger & Meier 222.
Prätorius, Ernst, 51.
Preißig, Ernst, 110.
Preß, Josef, 114.
Preß, Michael, 114. 347.
Preuse-Matzenauer, Margarete, 114. 125. 189. 190. 191. 254.
Prill, Paul, 189.
Prins, Henry, 112.
Prochazka, Rudolf Frhr., 115. 180.
Proctor, H. T., 263.
Prohaska, Karl, 226.
Prout, Ebenezer, 236.
Prüfer, Arthur, 105. 183.
Puccini, Giacomo, 271. 317.
Puchat, Max, 226.
Pugno, Raoul, 114. 119. 382.
Puttlitz, Julius, 188.
Quadflieg, Jakob, 237.
Quinche, Albert, 122.
Quinet, Edgar, 330.
Quintilian 284.
Raabe, Peter, 56.
Raabe & Plothow 226.
Rabert, Joh. G., 86. 87.
Rabert, Maria Catharina, 86.
Rabich, Ernst, 56.
Rabl, Walter, 226.
Rabot, Wilhelm, 317.
Rachel, Judith, 146.
Rachmaninoff, Sergei, 54. 55. 114. 255.
Radecke, Robert, 355.
Raff, Joachim, 116. 122. 126.
Raffael 140.
Rahter, D., 222. 224. 225. 226. 227. 342. 344. 346. 347.
Raif, Karl, 340.
Raif, Oskar, 340.
Raekallio, Dagmar, 116.
v. Ramberg, Arthur Frhr., 128.
Ranalow, Frederick, 252.
Randegger jr., Albert, 226.
Ranft, Albert, 318.
Rangström (Komponist) 383.
Rappoldi, Eduard, 70. 73. 74.
Rappoldi-Kahrer, Laura, 69. 70. 71. 73. 74. 128.
Ratez, Emile, 226.
Rautavaara, Eino, 116.
Rautenberg, Grete, 115. 126.
Rebbert, Otto, 111.
Rebel, Jean Ferry, 109.
Rebensburg, Louise, 3.
Rebhuhn, Elise, 127.
Rebikoff, W., 125.
Rebner, Adolf, 114. 120.
Rebner-Quartett 110. 118.
Reclam, Philipp, 228.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Reger, Max, 49. 58. 59. 60. 63. 111. 112. 113. 114. 117. 120. 125. 126. 189. 191. 221. 226. 233. 250. 265. 313. 352. 383.
Rehberg, Willy, 226.
Reher, Frieda, 118.
Reicha, Anton, 197.
Reichardt, Joh. Fr., 87.
Reichert, Johannes, 125.
Reichwein, Leopold, 123.
Reifner, V., 125.
Reim (Kantor) 111.
Reimers, Paul, 63. 127.
Reinecke, Carl, 111. 126. 338.
Reinhardt, Heinrich, 268. 269.
Reisch, Friedrich, 190.
Reiter, Josef, 319.
Reitz, Robert, 56.
Reitz (Kiel) 57.
Rellstab, Ludwig, 204.
Rembt, Joh. Ernst, 234.
Rémond, Fritz, 51.
Renan, Ernest, 45.
Renz, Willy, 378.
Reubke, Julius, 111.
Reubke, Otto, 179.
Reuß, August, 226.
Reyer, Ernest, 64.
v. Reznicek, N., 381.
Rheinberger, Joseph, 235. 353.
Ricci, Frl., 146.
Richelieu 85.
Richter, E., 111.
Rider-Kelsey (Sängerin) 55.
Rider-Possart, Cornelia, 114.
Riemann, Hugo, 46. 180. 183. 184. 246. 313. 316. 375.
Riemer, D., 90.
Ries & Erler 224. 225. 227. 343.
v. Riesemann, Oskar, 311.
Rieter-Biedermann, J., 222. 223. 224. 225. 227.
Rietschel, Georg, 39.
Riller, Otto, 125.
Rimsky-Korssakow, Nicolai, 62. 116. 121.
Rinck, Heinrich, 234.
Risler, Édouard, 60. 112. 120. 190. 383.
Ritter, Alexander, 189.
Ritter, Anna, 384.
Ritter, F., 58.
Ritter, Hermann, 191.
Ritter (Dichter) 344.
Robert, Gustave, 310.
Robert, Hans, 57.
Robitschek, Adolf, 223.
Roche 207.
Rocher, Eduard, 16.
Rochlitz, Joh. Fr., 84.
Rode, Pierre, 58.
Röhmeyer, Theodor, 123.
Röhr, Hugo, 188.
Rollan, Anna, 58.
Rolle, Joh. Heinrich, 86.
Roma, Caro, 61.
Romberg, A., 126.
Römer, Matthäus, 56. 112. 117. 189. 190. 191.
Ronald, Landon, 252.
Röntgen, Julius, 226.
van Rooy, Anton, 58. 110. 187. 381.
Ropartz, J. Guy, 226.
Rosé, Arnold, 253.
Rosé-Quartett 112.
Rosé (Verleger) 225.
Rosenbusch, Eda, 119.
Rosenhek, Leon, 190.
Rosenthal, Albert, 61.
Roser, Otto, 124.
v. Rössel, Anatol, 113. 126.
Rossini, Gioachino, 53. 145.
Roth, Herman, 49.
Rothschild, Frau, 139.
Rousseau, J. J., 138.
Rouart (Verleger) 225.
Röver (Sängerin) 112.
Rozières, Frl., 136. 142. 143. 148. 201. 204.
Rubens, P. P., 140.
Rubinstein, Anton, 54. 59. 70. 126. 255.
Rübner, Cornelius, 255.
Rückbeil-Hiller, Emma, 125.
Rückert, Friedrich, 362.
Ruck-Janzer, Lucie, 123.
Rudolph, J. J., 374.
Rudorff, Ernst, 70.
Rudow, W., 314.
Rüfer, Philipp, 226. 323ff (Ph. R.). 384 (Bilder).
Rüfer, Philipp (Vater), 334.
Ruoff, Hermann, 191.
Ruscheweyh, Gertrud, 123.
Rust, W., 39.
Ruthardt, Adolf, 185.
Saar, Louis Victor, 226.
Saatweber-Schlieper, Ellen, 54.
Saavedra, Dario, 375.
Sabin, Wallace A., 61.
Sabran (Schriftsteller) 147.
Sachs, Curt, 373. 374.
Safonoff, Wassili, 383.
Sagebiel, Fr., 58.
Sahla, Richard, 122. 125.
Saint-Beuve 45.
Saint-Saëns, Camille, 60. 62. 119. 121. 122. 123. 125. 126. 127. 226. 249. 252. 320 (Bild). 382.
Salamanca (Impresario) 145. 147.
Salavand (Minister) 146.
Salignac (Sänger) 52.
Salvatorkirchen-Chor (Duisburg) 37. 38.
Sammarco (Sänger) 317. 381.
Samazeuilhe, Gustave, 226.
Sand, George, 131. 132. 133. 137. 138. 139. 141. 142. 143. 144. 192. 200. 201.
Sandberg, Oscar, 383.
Sandberger, Adolf, 190. 226.
Sängerbund, Zwickauer, 127.
Sångforeningen, Akademiska, 166.
Sartorio, A., 316.
Saß, Arthur, 60.
Sauer, Emil, 56. 111. 112.
Savage Opera Co. 53.
Scalero, Rosario, 226. 377.
Scarlatti, D., 379.
Schaarschmidt, Martha, 126.
Schabbel-Zoder, Anna, 59 [illegible]. 126.
Schäfer, Dirk, 226.
Schaeffer, Klara, 125.
Schaidurow 311.
Schalk, Franz, 57.
Schanz, Frida, 380.
Scharf, Eduard, 252.
Scharwenka, Xaver, 184. 226. [illegible].
Scharwenka, Philipp, 123. 226.
Schattschneider, Arnold, 110. 111.
Schauer-Bergmann, Martha, 112. 190. 191.
Scheel, Fritz, 254.
Scheffer, Richard, 191.
vom Scheidt, Julius, 51.
vom Scheidt, Robert, 187. 188. 317.
Scheidt, Samuel, 179.
vom Scheidt, Selma, 56. 113.
Schein, Joh. H., 104. 105. 183.
Scheinpflug, Paul, 56. 58. 119. 125. 226.
Scheinpflug-Quartett 58.
Schemelli, Georg Christian, 111.
Schennich, E., 58.
Schering, Arnold, 109.
Scheuermann, Julia Virginia, 256.
Scheurleer, D. F., 46. 47.
Schiedermair, Ludwig, 120.
Schiedmayer & Söhne 48.
Schiffmacher (Pianist) 181.
Schiffner, Richard, 50.
Schildknecht, Joseph, 237.
Schiller, Friedrich, 178. 275. 362.
Schillings, Max, 58. 59. 63. 113. 118. 126. 178. 189. 190. 352. 374.
Schindling (Harfenist) 62.
Schirmer, G., 224. 226.
Schjelderup, Gerhard, 116.
Schjelderup-Petzold, Hanka, 62.
Schlemüller, Hugo, 57.
Schlesinger (Verleger) 4. 6. 9.
Schlesingersche Buch- und Musikhandlung 222. 223. 223.
Schlessinger-Arlo (Sängerin) 126.
Schmedes, Paul, 63. 112. 122.
Schmid, W., 223.
Schmid Nachf., A., 225.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Schmid-Lindner, August, 114. 190. 191.
Schmidt, C. F., 224.
Schmidt, Ernst, 112.
Schmidt, Leopold, 226.
Schmidt, Richard, 117.
Schmidt, R., 126.
Schmidt-Illing, Sophie, 112. 115.
Schmidt-Reinecke 191.
Schmitger (Orgelbauer) 87.
Schmitz, Eugen, 372.
Schmitz-Schweicker, Hedwig, 123. 189. 190.
Schnabel, Artur, 57. 62. 111. 192.
Schnabel-Behr, Therese, 60. 112. 119.
Schnedler-Petersen 59.
Schnéevoigt, Georg, 116.
Schneider, Carl Heinrich, 87.
Schneider, Ernst, 117.
Schneidt, G., 179.
Schnyder, Christof, 59.
Schoeck, Othmar, 226.
Schola cantorum (Paris) 24.
Scholander, Sven, 111. 117. 120.
Schöll, Hedwig, 112. 122.
Scholz, Bernhard, 226.
Schön, Hedwig, 126.
Schönaich-Carolath, Emil Prinz, 344.
Schönbein, Chr. Friedrich, 144.
Schönberg, Arnold, 376.
Schoenmaker, Anton, 116.
Schopenhauer, Arthur, 128. 312. 375.
Schörry (Dirigent) 191.
Schott, Anton, 123.
Schott's Söhne, B., 222. 223. 224. 225. 226. 227.
Schrattenholz, Leo, 226.
Schreck, Gustav, 38. 111.
Schreep (Oboist) 63.
Schreiber, Felix, 57. 118.
Schreiber (Sängerin) 111.
Schreiner, Emmerich, 188. 318.
Schrimpf, Wilma, 116.
Schroeder, Fritz, 255.
Schröder, Hans, 123.
Schröder-Devrient, Wilhelmine, 92.
Schubart, Chr. F. D., 374. 378.
Schubert, Franz, 54. 58. 60. 62. 63. 112. 114. 115. 116. 117. 118. 122. 123. 125. 126. 181. 191. 215. 216. 217. 234. 245. 252. 265. 272. 273. 274. 292. 361. 383.
Schubert, O., 191.
Schuberthaus-Verlag 57. 224.
Schuberth jr., F., 342. 344.
v. Schuch, Ernst, 54. 127. 319.
v. Schuch (Sängerin) 319.
Schuchardt, Friedrich, 56.
Schulhoff, Jules, 181.
Schulz, Joh. A. P., 251.
Schulz-Beuthen, Heinrich, 63. 126.
Schumann, Clara, 127.
Schumann, Georg, 39. 61. 110. 227. 377.
Schumann, Robert, 56. 57. 58. 59. 60. 61. 63. 69. 110. 112. 113. 116. 117. 118. 119. 122. 123. 124 (Sch.-Fest des Stuttgarter Tonkünstlervereins). 125. 126. 127 (Sch.-Feier in Zwickau). 132. 180. 184. 185. 189. 190. 191. 204. 206. 217. 250. 252. 254. 264. 312. 313. 318 (Sch.-Fest in München). 336. 351. 377. 381. 382. 383.
Schumann-Heink, Ernestine, 53. 55.
Schumm, Karl, 125.
Schünemann, Else, 57. 63. 127. 189.
Schuster & Loeffler 69.
Schütt, Eduard, 189. 227.
Schütz, Heinrich, 60. 111. 248. 383.
Schütze, Arthur, 125.
Schützendorf (Sänger) 381.
Schwabe 120.
Schwalm, Robert, 58.
Schwartz, Rudolf, 248.
Schwarz, E., 112.
Schweitzer, Albert, 56. 310.
Schwendy, Otto, 111.
Schwengers, Franz, 39.
Schwiedefski, E., 112.
Schytte, Anna, 58.
Schytte, Ludwig, 316.
Scott, Walter, 9.
Scotti (Sänger) 319.
Scriàbine, Alexander, 50. 121.
Sechter, Simon, 67. 192.
Seebach, Paul, 122.
Seebe, Magdalene, 126.
Seeger, Joseph, 234.
de Segurola (Sänger) 319.
Seibt, Georg, 127.
Seidel, Heinrich, 344.
Seiffert, Max, 183. 378.
Seiffert, R., 125.
Seinet, Madeleine, 122.
Seitz, Richard, 124.
Sekles, Bernhard, 315.
Selmer, Johan, 256 (Bild).
Sembach, Johannes, 115.
Semper, Otto, 113.
Senger, F., 112.
Senius, Felix, 57. 59. 114. 117. 118. 119. 189. 382. 383.
Senius-Erler, Clara, 114.
Serato, Arrigo, 112.
Servais, A. F., 250.
Sevčik-Quartett 114. 119.
Sevelingen 345.
Sgambati, Giovanni, 60. 383.
Shakespeare, William, 3. 313.
Sheridan, R. B., 15.
Sheridan (Schauspieler) 6.
Sherwood, Percy, 111. 227.
Sibelius, Jean, 54. 55. 61. 62. 115. 116. 126. 380.
Siebeck, Hermann, 311.
Sieben, W., 191.
Siegel, C. F. W., 224. 225. 226. 227. 344.
Siems, Margarete, 54. 57. 63. 126.
Silberer (Komponist) 268.
Siloti, Alexander, 59.
Simmonet 200. 201.
Simon, Carl, 222.
Simonetti, Achille, 227.
Simony, Eve, 56. 116. 119.
Simrock, N., 222. 224. 225. 226.
Sinding, Christian, 50. 116. 122. 227. 255. 313. 314. 380.
Singakademie (Bromberg) 111.
Singakademie (Danzig) 112.
Singakademie (Erfurt) 115.
Singakademie (Königsberg i. P.) 58.
Singakademie (Lübeck) 119.
Singverein (Graz) 57. 105.
Sinigaglia, Leone, 59. 116.
Sir (Sänger) 54.
Sittard, Alfred, 249.
Sittard, H., 378.
Sjögren, Emil, 112. 227.
Skarbek, Gräfin, 132.
Skilondz, A., 116.
Skop, V. F., 236. 248. 249.
Slavik (Sängerin) 54.
Slechta (Sängerin) 54.
Slezak, Leo, 319.
Sliwinski, Josef, 60.
Slunicko, Johann, 227.
Smetana, Friedrich, 54. 62. 117. 126. 255.
Smirnoff (Sänger) 381.
Smithson, Harriett, 3ff (Berlioz' Vermählung mit H. S.). 64.
Smolian, Arthur, 245.
Smyth, E. M., 227.
Söchting, E., 106. 107. 108.
Société chorale (Neuchâtel) 122.
Société française des amis de la musique (Paris) 30.
Société de musique (Neuchâtel) 122.
Sohns, Otto, 227.
Sola, Wäinö, 116.
Soldat-Roeger-Quartett 63.
Soomer, Walther, 57. 317
Soubre, Étienne, 337.
Sousa, J. Ph., 61.
Soutzo, Fürstin, 135.
Sowinski, Albert, 198.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Spalding, Albert, 116.
Spengel, Julius, 119.
Spielmann (Pianist) 63.
Spiering, Theodore, 60. 347.
Spindler, Fritz, 247.
Spitta, Philipp, 103. 248. 283. 284. 287. 310. 354.
Spohr, Ludwig, 136. 208.
Spontini, Gasparo, 179.
Spörr, Martin, 112.
Spörry, Robert, 114.
Springer, Max, 235.
Staegemann, Waldemar, 381.
Staegemann-Sigwart, Helene, 60.
Stahl, Albert, 223. 350.
Stallbaum, Gottfried, 285.
Stanford, Ch. Villiers, 227.
Stapelfeldt, Martha, 111.
Starke, Gustav, 114.
Stavenhagen, Bernhard, 190.
v. Stefaniai, Emeric, 112. 114. 118.
Stehle, J. G. E., 235.
Stein, Fritz, 116. 117.
Stein, Richard H., 185. 186.
Steinbach, Fritz, 59. 118. 119. 382.
Steiner, Franz, 253.
Steiner, Margarete, 111.
Steiner (Komponist) 268.
Steingräber Verlag 222. 223. 224.
Steinhausen, F. A., 315. 316.
Stencel, Alma, 113.
Stenhammar, Wilhelm, 227.
Stephani, Alfred, 112. 114. 126.
Stephani, Hermann, 115.
Sterl, Robert, 320.
Stern, Julius, 134.
Stern, Martha, 189.
Stern (Verleger) 139.
Stettner, Minna, 118.
Stevens Comp. (Verlag) 227.
Stiefel 180.
Stieler, Karl, 112. 316. 345.
Stier, August, 125.
Stobäus, Johann, 111.
Stöbe, Paul, 63.
Stoeber, Emmeran, 190.
Stoeber, Georg, 190.
Stojanovits, Sigismund, 227.
Stock, Friedrich, 56. 318.
Stockhausen, Emanuel, 118.
Stojowski, Sigismund, 227.
Stokowsky, Leopold, 55.
Stolz, Georg, 111.
Stolz, Rosine, 140.
Stölzner, Fritz, 63.
Stotesburg (Bankier) 53.
Stötzner, Prof., 127.
Stoye, Paul, 126. 191.
Stradal, Elsa, 125.
Stradal, Dr., 125.
Stransky, Josef, 187. 317.
Strathmann, Friedrich, 113.
Strätz, Carl, 51.
Straube, Karl, 49. 60. 111.
Straus, Oskar, 227. 268. 270.
Strauß, Johann, 262. 265. 267. 269. 317.
Strauß, Richard, 49. 51. 52. 53. 54. 55. 56. 58. 59. 60. 62. 63. 108. 112. 116. 118. 119. 123. 126. 178. 184. 189. 190. 221. 227. 245. 246. 252. 253f (R. Str.-Woche in München). 255. 256 (Bild). 265. 273. 292. 313. 318. 381.
Streicher, Andreas, 178.
Streichquartett, Barmer, 54.
Streichquartett, Böhmisches, 60. 116. 120. 190.
Streichquartett, Brüsseler, 117. 120. 123. 383.
Streichquartett, Münchener, 123. 190.
Streichquintett, Triester, 54.
Strickrodt, Curt, 187. 317.
Strock, Leo, 56. 57.
Strohecker, Marie, 188.
Strömberg (Sänger) 318.
Stronck, R., 54.
Stronck-Kappel, Anna, 37. 54. 111. 122.
Stubenrauch, Carlotta, 60. 111. 117. 119.
van der Stucken, Frank, 55. 56.
Studentengesangverein (Kopenhagen) 58.
Sturm (Cellist) 55.
Sucher, Josef, 331.
Sue, Eugène, 9. 19.
Suk, Josef, 380.
Sulzer, J. G., 178.
Suoman Laulu (Helsingfors) 116.
v. Suppé, Franz, 260.
Süße, Otto, 113.
Svärdström, Valborg, 123.
Svedbom, Wilhelm, 251.
de Swert, Jules, 250.
Sychra (Komponist) 236.
Symphonie-Chor (Helsingfors) 116.
Symphonie-Konzerte (Cincinnati) 55.
Symphonie-Konzerte (Stockholm) 383.
Symphonie-Konzerte (Tsingtau) 61.
Symphonie-Orchester (Boston) 54. 255.
Symphonie-Orchester (London) 59.
Symphonie-Orchester, Russisches (New York), 255.
Symphonie-Orchester (Warschau) 62.
Szanto, Theodor, 227.
Szymánska, Frau, 196.
Taft (Präsident) 56.
Taggart, Jenny, 59.
Taine, H., 45.
Tamini 59.
Tanejew, Sergei, 121.
Tänzler, Hans, 53. 62.
Tartini, Giuseppe, 109.
Tasset, Aline, 181.
Tasso 183.
Taubert, E. E., 116. 316.
Taubmann, Otto, 178.
Tausig, Karl, 108. 118. 279.
Tavecchia (Sänger) 53.
Tebaldini, Giovanni, 236.
Teggemann-Breuer (Sängerin) 125.
Telmann, Konrad, 344.
Terlinden (Superintendent) 38.
Terrasse, Claude, 51 („Le mariage de Télémaque". Erstaufführung in Paris).
Tervani, Irma, 116.
Tester, Emma, 110.
Tetrazzini, Luisa, 53. 317.
Tetzel, Eugen, 315. 316.
Thackeray, W. M., 85.
Thalberg, Sigismund, 181.
Thayer, A. W., 46.
Thibaud, Jacques, 115. 122. 382.
Thienel, Josef, 113.
Thieriot, Ferdinand, 227.
Thiers, Adolphe, 134.
Thießen, C., 63.
Thomas, Eugen, 190. 319.
Thomas, Theodor, 56. 341.
Thomas-Orchester 318.
Thomassin, Desiré, 190. 227.
Thomé, Francis, 227.
Thomson, César, 125. 247.
Thorbrietz, Karl, 250.
Thuille, Ludwig, 189. 221. 231. 313.
Tiersot, Julien, 64.
Tinel, Edgar, 122. 236. 382.
Tirso di Molina 33.
Tischer, Gerhard, 116.
Toedten, Paul, 122.
Tofft, Alfred, 116.
Tofft, Elna, 116.
Tolli, Cilla, 113.
Tonkünstler-Orchester (München) 63. 115. 116. 117. 189.
Tonkünstler-Orchester (Wien) 57. 59.
Tonkünstler-Verein, Stuttgarter, 124.
Toscanini, Arturo, 52.
Trägner (Kantor) 111.
Trautmann, Gustav, 114.
Tremais 109.
de Tréville, Yvonne, 54.
Trio, Holländisches, 111.
Trio, Meininger, 358.
Trio, Russisches, 54. 114.
v. Trützschler, Maly, 117.
Tschaikowsky, Peter, 55. 59. 60.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

63. 110. 111. 113. 115. 116. 117. 121. 122. 125. 252. 318. 383.
Tuckermann, Hermann, 190.
Türk, D. G., 179.
Türnpu, C., 60.
Ulrich, Frl., 90.
Universal-Edition 222. 223. 226. 227.
Urbanek, M., 224.
Urlus, Jacques, 187. 317.
Vachon, Pierre, 109.
Vaterhaus, Hans, 59. 115. 118. 126. 189.
Vaucanson, Jacques, 145.
Vechi, Orazio, 190.
v. Vecsey, Franz, 58. 114. 384.
Veit (Komponist) 63.
Vennigerholz, G. J., 85.
Venzl, Josef, 247.
Veracini, F. M., 109.
Verdi, Giuseppe, 52. 53. 112. 139. 189. 190. 252. 317. 346.
Verein für klassischen Chorgesang (Nürnberg) 382.
Verein, Kaufmännischer (Magdeburg), 59.
Verein für Kunst und Wissenschaft (Tsingtau) 62.
Verein für Kunst und Wissenschaft (Verden) 125.
Verein für Musikfreunde (Görlitz) 115.
Verein der Musikfreunde (Kiel) 118.
Verein der Musikfreunde (Koblenz) 58.
Verein zur Pflege volkstümlicher Musik (Emden) 113.
Verein, Philharmonischer (Königsberg i. P.), 58.
Verein, Philharmonischer (Worms), 126.
Vereinigung für kirchlichen Chorgesang (Lübeck) 120.
Vereinigung des Hoforchesters, Gesellige (München), 190.
Vereinigung für alte Musik, Deutsche, 122.
Verhey, Theodor H. H., 227.
Vernet, Horace, 5. 142.
Vestris, Gaetano, 374.
Viardot, Paul, 227.
Viardot-Garcia, Pauline, 64 (Bilder). 133.
Viardot (Impresario) 133.
Vidron, Angèle, 51. 54.
Vierling, Georg, 191. 320 (Bild).
Vieweg, Chr. F., 343. 348.
Vigna, Arturo, 53. 116.
de Villeneuve 138.
Viotti, G. B., 58.
Vivaldi, Antonio, 109.
Vogel, Emil, 247.
Vogel, Dr., 67.
Vogelstrom, Fritz, 317.
Vogl, Adolf, 188.
Voigt, A., 375.
Voigt, W., 39.
Voigt 127.
Voigt (Cellist) 113.
Vokalquartett, Berliner, 56.
Volavys, Margarete, 190.
Volbach, Fritz, 60. 120. 126. 190. 255.
Volkmann, Robert, 111. 120. 126.
Volkmar, Wilhelm, 234.
Voelkner (Orgelbauer) 60.
Vollhardt, R., 127.
Voltaire 4. 138.
Voretzsch, Felix, 179.
Voß, Frederik M., 112.
Voß, Lotte, 188.
Voß, Otto, 191.
Voß (Koblenz) 60.
Vretblad, Patrik, 383.
Waghalter, Ignatz, 227.
Wagner, Emil, 249.
Wagner, Richard, 48. 53. 57. 58. 59. 61. 76. 103. 110. 113. 116. 120. 121. 123. 125. 126. 128. 141. 178. 179. 187. 189. 190. 210. 213. 214. 215. 217. 218. 245. 252. 254. 256 (Bild). 270. 272. 274. 275. 279. 282. 289. 290. 291. 292. 293. 294. 296. 309. 313. 317. 318. 330. 333. 347. 350. 351. 354. 372. 375. 381.
Richard Wagner-Stipendien-Stiftung 120. 190.
Richard Wagner-Verein (Darmstadt) 112.
Richard Wagner-Verein (Graz) 57.
Richard Wagner-Verein (Posen) 60.
Wagner, Siegfried, 54. 63. 187.
Wahle, J., 90. 91.
Walch 123.
Waldhauer, Edith, 60.
Walewska, Gräfin, 146.
Walewski, Alexander Graf, 146.
Walker, Edith, 254.
Walter, E., 191.
Walter, Raoul, 188.
Walter-Choinanus, Iduna, 110.
Walther, Joh. Jakob, 109.
Walther v. d. Vogelweide 313. 344.
Ward (Komponist) 249.
Warmuth (Verleger) 222. 224.
v. Weber, Carl Maria, 68. 69. 72. 103. 108. 123. 126. 188. 217. 218. 247. 252. 255.
Weber, Carl, 252.
Weber, Fr. W., 316.
Weber, Gisela, 255.
Weber, J. Chr., 374.
Weber, Wilhelm, 110.
Wecker, Dr., 237.
Weckerlin, J. B., 122.
Wedekind, Erika, 113. 115. 120. 123.
Weigl, Joseph, 90.
Weigl, Robert, 320.
Weil, Hermann, 125.
Weingartner, Felix, 53. 54. 126. 181. 227. 228. 346.
Weis v. Ostborn, Julius, 57.
Weismann, Julius, 114. 190. 313. 379.
Weiß, Franz, 57.
Weißenborn, Hermann, 60.
Wendel, Ernst, 56. 190. 191.
Wendling, Karl, 114. 124.
Werle, L., 37.
Werner-Jensen, Paula, 113.
Wernicke, H., 112.
Wernthal (Verleger) 223.
Wetz, Richard, 113. 114. 117.
Whitehill, Clarence, 53.
Wickenhausser, Richard, 227.
Widor, Charles Marie, 127. 227. 236. 310.
Wieck, Marie, 127.
Wiedemann, Hermann, 187.
Wiehmayer, Theodor, 108.
Wiemann, Robert, 61.
Wieniawski, Henri, 116.
Wieniawski, Joseph, 227.
Wiernsberger, J. A., 227.
Wiesike, Lillian, 57. 123.
Wiklund, Adolf, 227. 251.
Wilde, Oscar, 51. 292.
v. Wildenbruch, Ernst, 344.
Wilhelm I., Kaiser, 141.
Wille, Georg, 120. 127. 251.
Wille, Hedwig, 62.
Wille, Moritz, 116.
Wille, O. K., 61. 62.
Wille-Quartett 115.
Williams (Sänger) 55.
v. Wilm, Nikolai, 227.
Winderstein-Orchester 117.
Winkler, Alexandre, 50.
Winkler (Kantor) 111.
Winter, Evelyn, 119.
Winter, G., 111.
Witherspoon (Sänger) 55.
Wittekopf, Rudolf, 60. 317.
Wittgenstein, Fürstin, 309.
Witwicki 199.
Wohl, Miriam, 62.
Wojciechowski, Titus, 137. 141. 148.
Wolf, Henny, 60.
Wolf, Hugo, 51. 54. 56. 57. 59. 63. 111. 114. 117. 118. 122. 123. 126. 216. 217. 255.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Wolf, Paul, 122.
Wolf, W., 110.
Wolf (Tsingtau) 62.
Wolf (Sänger) 189.
Wolf-Ferrari, Ermanno, 112. 227.
Wolff, Erich J., 58. 63.
Wolff, Hans, 56.
Wolff, P. A., 88.
Wolff (Sänger) 381.
Wolff-Kassel 344.
Wolfrum, Philipp, 191. 283.
Wolle, J. Fred., 61.
Wolschke, Carl, 113.
v. Wolzogen, Ernst Frhr., 120. 245.
v. Wolzogen, Elsa Laura Freifrau, 112. 120. 189.
Woollett, Henry, 227.
Woyrsch, Felix, 113.
Wüllner, Ludwig, 55. 60. 255. 295. 383.
Wurm, Mary, 127.
Wurmser, André, 187.
Wustmann, Rudolf, 85.
Ysaye, Eugène, 58. 59. 114. 115. 119. 382.
Ysaye, Théo, 382.
Zador, Desider, 381.
Zech, William F., 61.
Zech-Orchester 61.
Zeckwer, Cam. W., 227.
Zedeler, Nicoline, 191.
Zellner, Julius, 227.
Zelter, K. Fr., 178. 292.
Zengerle, W., 372.
Zeppelin, Ferdinand Graf, 47.
Zerola (Sänger) 317.
Ziehrer, C. M., 269.
Zimbalist, Efrem, 56. 58. 59. 63. 112. 114. 115.
Zimmermann, Helene, 60.
Zimmermann, Jul. Heinr., 223.
Zimmermann, Richard, 120.
Zolinsky-Ossipoff 253.
Zöllner, Heinrich, 51. 187. 191.
Zumpe, Herman, 374.
Zumsteeg, Joh. Rudolf, 178. 374.
v. Zur-Mühlen, Raimund, 60.
Zweers, Bernard, 251.
Zywny, Albert, 196. 199.

REGISTER DER BESPROCHENEN BÜCHER

Abert, Hermann: Geschichte der Robert Franz-Singakademie zu Halle a. S. von 1833—1908, nebst einem Überblick über die Geschichte des ältesten Hallischen Konzertwesens. 179.
Battke, Max: Tonsprache. Muttersprache. Anleitung zum musikalischen Satzbau für den Gebrauch in den Schulen, Elementarklassen und für Musikstudierende; auch für den Selbstunterricht. 312.
Bekker, Paul: Das Musikdrama der Gegenwart. 178.
Below: Leitfaden der Pädagogik. 245.
Bohn, Emil: Die Nationalhymnen der europäischen Völker. 178.
Boschot, Adolphe: La jeunesse d'un Romantique. Hector Berlioz 1803—1831. — Un Romantique sous Louis-Philippe. Hector Berlioz 1831—1842. 45.
Bouasse, H.: Bases physiques de la musique. 245.
Breslauer, Martin: Das deutsche Lied, geistlich und weltlich, bis zum 18. Jahrhundert. III. Katalog. 180.
Bücher, Karl: Arbeit und Rhythmus. 311.
Capellen, Georg: Fortschrittliche Harmonie- und Melodielehre. 312.
Eichberg, Richard J.: C.V.Katalog. Zusammenstellung zweihändiger Vortragsstücke für Klavier, nach der Schwierigkeit in 40 Stufen geordnet. 247.
Eichborn, Hermann: Militarismus und Musik. 47.
Eisenmann, Alexander: Schiedmayer & Söhne. 48.
Ergo, Emil: Dans les propylées de l'instrumentation. 246.
Feis, Oswald: Studien über die Genealogie und Psychologie der Musiker. 180.
Friedegg, Ernst: Briefe an einen Komponisten. Musikalische Korrespondenz an Adalbert von Goldschmidt. 105.
Heuß, Alfred: Joh. Seb. Bachs Matthäuspassion. 103.
III. Kongreß der Internationalen Musikgesellschaft in Wien. (25.—29. Mai 1910). Bericht, vorgelegt vom Wiener Kongreß-Ausschuß. 247.
v. Karajan, Max Ritter: Der Singverein in Graz. 105.
Knudsen, Hans: Schiller und die Musik. 178.
Koeckert, Gustav: Rationelle Violintechnik. 246.
Kothe, B.: Abriß der Musikgeschichte. 8. Aufl. (R. Frhr. Prochazka). 180.
Krauß, Rudolf: Das Stuttgarter Hoftheater von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart. 374.
Krehl, Stephan: Kontrapunkt. Die Lehre von der selbständigen Stimmführung. — Beispiele und Aufgaben zum Kontrapunkt. 245.
— Fuge. Erläuterung und Anleitung zur Komposition derselben. 245.
de Lange, Daniel: Exposé d'une théorie de la musique. 246.
Liebing, Arno: Gesundheitsgemäßes und phonetisch richtiges Sprechen. Zur Aufklärung für Stimmleidende und Freunde einer rationellen Ausbildung der Stimme in Sprache und Gesang. 244.
La Mara: Briefwechsel zwischen Franz Liszt und Karl Alexander. 309.
Mayerhoff, Franz: Instrumentenlehre. 246.
Merian, Hans: Geschichte der Musik im 19. Jahrhundert. 2. Aufl. 245.
Möhler, A.: Geschichte der alten und mittelalterlichen Musik. 179.
Monod, Edouard: Harmonie und Melodie. 374.
Mosel, Ignaz Franz: Versuch einer Ästhetik des dramatischen Tonsatzes. 372.
Nef, Karl: Schriften über Musik und Volksgesang. 375.
Niederheitmann, Friedrich: Cremona. Eine Charakteristik der italienischen Geigenbauer und ihrer Instrumente. 4. Aufl. 247.
Perreau, Xavier: La pluralité des modes et la théorie générale de la musique. 244.
Prüfer, Arthur: Joh. Herm. Schein und das weltliche deutsche Lied des 17. Jahrhunderts. 104.
Riemann, Hugo: Normal-Klavierschule für Anfänger. 246.
v. Riesemann, Oskar: Die Notationen des altrussischen Kirchengesangs. 310.
Robert, Gustave: Le descriptif chez Bach. 310.
Sachs, Curt: Musikgeschichte

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

der Stadt Berlin bis zum Jahre 1800. 373.
Sahr, Julius: Das deutsche Volkslied. 375.
Saß, A. L.: Das Geheimnis, auf der Violine einen schönen, blühenden Ton zu bekommen. 246.
Scheurleer, D. F.: Het Muziekleven in Nederland in de tweede helft der 18e eeuw in verband met Mozart's verblijf aldaar. 46.
Siebeck, Hermann: Grundfragen zur Psychologie und Ästhetik der Tonkunst. 311.
Steinhausen, F. A.: Die Physiologie der Bogenführung auf den Streichinstrumenten. 246.
Stoeving, Paul: Die Kunst der Bogenführung. Ein praktisch-theoretisches Handbuch für Lernende. 246.
Storck, Karl: Geschichte der Musik. 2. Aufl. 48.
Sulger-Gebing, Emil: Peter Cornelius als Mensch und Dichter. 375.
Tasset, Aline: La main et l'âme au piano d'après Schiffmacher. 181.
Voigt, A.: Exkursionsbuch zum Studium der Vogelstimmen. Praktische Anleitung zum Bestimmen der Vögel nach ihrem Gesang. 375.
Weingartner, Felix: Die Symphonie nach Beethoven. 3. Aufl. 181.
Zengerle, W.: Verwandlung der Vierklänge zur Auffindung modulatorischer Bahnen. 372.

REGISTER DER BESPROCHENEN MUSIKALIEN

Andreae, Volkmar: op. 15. Vier Gesänge. 314.
— op. 16. Sechs Gedichte in Schweizer-deutscher Mundart für eine Singstimme und Klavier. 314.
Auer-Herbeck, Ida: Gesangsübungen. 181.
Barblan, Otto: op. 20. „Post tenebras lux." Kantate. 316.
Barmotine, S.: op. 6. Dix morceaux pour Piano. 50.
Barnekow, Christian: Ältere geistliche Lieder mit Begleitung von Orgel oder Harmonium bearbeitet. 251.
Bartmuß, Richard: op 50. „Die Apostel in Philippi." Kantate. 316.
Bartok, Béla: op. 7. Streichquartett. 250.
Blumenfeld, Felix: op. 40. „Cloches." Suite pour Piano. 50.
Blumer, Theodor: op. 24. „Erlösung." Tondichtung für großes Orchester. 376.
Bodo, Aloyse: op. 18. Romanze. — op. 20. Barkarole. — op. 22. Suite de trois morceaux. — op. 23. Huit études mélodiques en octaves. 380.
Börresen, Hakon: „Epilog". For Orgel af Gustaf Helsted. 249.
Braunfels, Walter: Musik zu Shakespeare's „Was ihr wollt". 313.
Brune, Adolf: op. 2 und op. 11. Zwei Balladen für Pianoforte. 50.
Busoni, Ferruccio: Berceuse élégiaque (Des Mannes Wiegenlied am Sarge seiner Mutter). 376.
Callaerts, Joseph: Cinq pièces pour Orgue. 249.
Catoire, G.: op. 17. Quatre préludes pour Piano. 108.
Daffner, Hugo: op. 8. Fünf Stücke für Klavier zu zwei Händen. — op. 9. Drei Stücke für Klavier zu vier Händen. 108.
— op. 10. Trio für Klavier, Violine und Violoncello. 379.
Delafosse, Léon: „Arabesques". Cinq pièces pour le Piano. 380.
Denkmäler Deutscher Tonkunst. Erste Folge. Bd. 31. Philippus Dulichius: Prima pars Centuriae octonum et septenum vocum. (Rudolf Schwartz.) 248.
— Erste Folge. Bd. 32/33. Nicolo Jommelli: „Fetonte" (Hermann Abert). 377.
Denkmäler der Tonkunst in Bayern. IX. Jahrg. Bd. 1. Evaristo Felice Dall' Abaco: Ausgewählte Werke (Adolf Sandberger). 247.
— IX. Jahrg. Bd. 2. Leopold Mozart: Ausgewählte Werke (Max Seiffert). 378.
Enna, August: Klaverstykker. 316.
— Lyrisches Album für Klavier. 380.
van Eyken, Heinrich: op. 33. Drei Lieder. 314.
— op. 40. Zwei geistliche Lieder für eine Singstimme und Orgel oder Pianoforte. 314.
Fährmann, Hans: op. 42. Fantasia e fuga tragica für Orgel. 249.
— op. 43. Trio für Klavier, Violine und Violoncell. 379.
Fährmann, Hans: op. 45. Sieben Sprüche für mehrstimmigen Chor. 377.
Fasch, Johann Friedrich: Orchestersuite in G-dur (Hugo Riemann). 183.
Fiby, Heinrich: op. 35. Vier Lieder. — op. 49. Sechs Lieder. 251.
Fuchs, Robert: Präludium und Fuge für Orgel. 249.
— op. 84. Drei vierstimmige Frauenchöre mit Harfe oder Klavier. 316.
Goedicke, A.: op. 19. Deux préludes pour Piano. 108.
Gottschalk, Eugen: Vier Gedichte für eine Singstimme und Klavier. 313.
Haas, Joseph: op. 25. Suite A-dur für Orgel. 50.
Hallén, Andreas: „Sphärenklänge". Symphonische Dichtung für großes Orchester. 48.
Händel, G. F.: Concerti grossi No. 6, 8, 9, 11, 15 (Max Seiffert). 183.
Harder, Knud: „Schwarzwälder Zwischenklänge". Ein symphonisches Intermezzo für Streichorchester. 376.
Hausmusik aus alter Zeit. Intime Gesänge mit Instrumentalbegleitung aus dem 14.—15. Jahrhundert (Hugo Riemann). 183.
Hegner, Ludwig: Trois morceaux pour Contrebasse. 379.
Hofmann, Richard: op. 131. Drei instruktive Serenaden für Violine und Klavier. 250.
Horn, Kamillo: op. 38. Drei Gedichte mit begleitender Musik. 50.
— op. 42. Phantasie für Violine und Klavier. 250.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Horn, Kamillo: op. 48. „Was bin ich doch ein armer Mann"; „Was bin ich doch ein reicher Mann". 313.
Hutter, Herman: „Völkergebet". Elegie für Männerchor und Orchester. 316.
Ingenhoven, Jan: 4 Quatuors à voix mixtes. — Symphonische Phantasie über „Zarathustras Nachtlied". — „Klaus Tink", Ballade für Bariton und kleines Orchester. — Symphonisches Tonstück für kleines Orchester. 48. 49.
— Zwei Lieder. 251.
Juon, Paul: op. 44. Quintett für zwei Violinen, Bratsche, Violoncello und Klavier. 183.
Karg-Elert, Sigfrid: op. 65. Choral-Improvisationen zum Konzert- und gottesdienstlichen Gebrauche für Orgel. 49.
— op. 71: Sonate No. 1 für Klavier und Violoncello. 186.
Kaun, Hugo: op. 86. Vier Gesänge. 380.
Kienzl, Wilhelm: op. 80. „O schöne Jugendtage!" Zehn kleine Klaviergedichte für die Jugend. 108.
Klengel, Julius: op. 46. III. Concertino für Violoncello und Klavier. 379.
König, Peter: op. 20. Klavierquintett. 250.
Kotschald, Ernst: op. 1. Lieder und Gesänge. 313.
de Lange, Samuel: op. 92, No. 1. Präludium und Fuge für Orgel. 249.
Melcer, Henryk: Fünf Gesänge. 251.
Mikorey, Franz: Gebet (Mörike) für Tenorsolo, Violine, Soloquartett, gemischten Chor, Harfen und Streichquartett. 48.
Morales, Olallo: op. 7. Sonate für Pianoforte. 109.
Moszkowski, Maurice: op. 82. Quatre morceaux pour Violon et Piano. 109.
Nagler, Franziskus: op. 46. Vier Motetten für gemischten Chor. 316.
Neumann, Willy: Klavier-Lehrmittel „Rapid". 105.
Noatzsch, Richard: Praktische Formenlehre der Klaviermusik. 184.
Nowowieski, Felix: Dumka für Orgel. 249.
Orgelstücke moderner Meister. Bd. III (Johann Diebold). 248.
Paderewski, Ignaz: Canzone pour Piano. 50.
Pieper, Karl: Technische Studien zu Chopin's Klavieretüden. 108.
Ravel, Maurice: „Ma mère l'Oye". Cinq pièces enfantines pour Piano à 4 mains. 380.
Reger, Max: op. 107. Sonate für Klarinette (oder Bratsche, oder Violine) und Klavier. — op. 109. Streichquartett. 250.
Roth, Herman: Präludium, Chaconne und Doppelfuge für Orgel. 49.
Runge, Bernhard; Gast, Karl; Gusinde, Alois: Singefibel mit methodisch geordneten Stimmbildungs- und Treffübungen. — Liederbuch (Tl. I und II). 182.
Ruthardt, Adolf: 52 Etüden von J. B. Cramer mit Vorübungen. 185.
Sartorio, A.: op. 342. Modern method for the Pianoforte. 316.
Scalero, Rosario: op. 6. Motette. — op 7. Motette. 377.
Scharwenka, Philipp: op. 116. Sonate für Violoncell und Pianoforte. 379.
— Xaver: Meisterschule des Klavierspiels. 184.
Schein, Johann Hermann: Sämtliche Werke (Arthur Prüfer). 3. Bd. 182.
Schering, Arnold: Alte Meister des Violinspiels. Für den praktischen Gebrauch herausgegeben. 109.
Schiffner, Richard: op. 1. Lyrische Stücke. 50.
Schoeck, Othmar: op. 16. Sonate für Violine mit Klavierbegleitung. 109.
— op. 17. Acht Lieder mit Klavierbegleitung. 251.
Schumann, Georg: op. 51. Drei geistliche Lieder für gemischten Chor. — op. 52. Drei Motetten. 377.
Schytte, Ludwig: op. 159. Melodische Vortragsstudien in allen Tonarten. — op. 161. Studien in Ornamentik und Dynamik. — op. 162. Die Kunst auf dem Klavier zu singen. 316.
Scriabine, Alexander: op. 56. Quatre morceaux pour Piano. — op. 57. Deux morceaux pour Piano. 50.
Sekles, Bernhard: op. 16. Zwei Lieder für eine weibliche Singstimme und Pianoforte. 314.
Sibelius, Jean: op. 42. Romanze in C für Streichorchester. 376.
— op. 56. „Voces intimae." Streichquartett. 109.
— op. 58. Zehn Klavierstücke zu zwei Händen. 380.
Sinding, Christian: op. 85. Sieben Lieder aus O. J. Bierbaums „Der neubestellte Irrgarten der Liebe". 313.
— op. 91. Sonate pour Piano. — op. 94. „Fatum." Klaviervariationen c-moll. — op. 97. Fünf kleine Stücke. — op. 98. Nordische Tänze und Weisen für Klavier, vierhändig. 50.
— op. 103. Tonbilder für Pianoforte. 380.
Sinigaglia, Leone: op. 35. Zwei Charakterstücke für Streichorchester. 376.
Sjögren, Emil: op. 49. Prélude et fugue pour Orgue. 248.
Skop, V. F.: op 55. Legende für Orgel, Violine, Viola und Cello. 249.
Söchting, E.: Reform-Klavierschule. 106.
— op 99. Schule der Gewichtstechnik für das Klavierspiel. 107.
— op. 104. Rollung und Schwung. Zehn leichte Etüden für Klavier. — op. 105. Melodie und Rhythmus. Zehn leichte Etüden für Klavier. 108.
Stein, Richard H.: op. 26. Zwei Konzertstücke für Violoncello und Klavier. 185.
Stojanovits, Peter: op. 9. Quintett für Klavier, zwei Violinen, Viola und Violoncell. 184.
Suk, Josef: op. 30. „Erlebtes und Erträumtes." Zehn Klavierkompositionen zu zwei Händen. 380.
Svedbom, Wilhelm: Liebeslieder. 251.
Taubert, Ernst Eduard: op. 72. Festpsalm für gemischten Chor, Orgel und Orchester. 316.
Tausig, Karl: Tägliche Studien für Pianoforte (Theodor Wiehmayer). 108.
Teschner, Wilhelm: op. 31. Zwei Stücke für Orgel. 248.
Tetzel, Eugen: Das Problem der modernen Klaviertechnik,

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

unter Beratung von Xaver Scharwenka verfaßt. Nebst praktischer Ergänzung: Elementarstudien der Gewichtstechnik und Rollung beim Klavierspiel. 315.
Thorbrietz, Karl: „Der neue Kurs des Violoncellspiels". Cello-Schule. 250.
Vogel, Moritz: op. 81. Zehn Orgelstücke im fugierten Stil und von mittlerer Schwierigkeit, zum Gebrauch beim Gottesdienst. 249.
Wagner, Emil: Variationen über den Choral „Vom Himmel hoch" für Orgel. 249.
Weismann, Julius: Der Tanzbär und andere Kinderlieder mit Klavierbegleitung. 313.
— op. 26. Trio für Pianoforte, Violine und Violoncello. 379.
Wiklund, Adolf: op. 9. Vier Lieder mit Klavierbegleitung. 251.
Winkler, Alexander: op. 15. Trois morceaux pour Piano. 50.
Wintzer, Richard: op. 15. Kinderlieder. 380.
Zweers, Bernard: „Moedertje". Lied für mittlere Stimme. — Zwei Lieder für Sopran. — Zwei Lieder für Alt. 251.

REGISTER DER BESPROCHENEN ZEITSCHRIFTEN- UND ZEITUNGSAUFSÄTZE

Abert, Hermann: Robert Schumanns „Genoveva". 365.
Adler, Felix: Hugo Wolf. 305.
Adler, Hans Achim: Richard Wagner im Verkehr mit Louis Spohr. 240.
Albert, Leopold: Robert Schumann zum Gedächtnisse. 367.
Alberti, Karl: Ferdinand Ignaz von Fricken. 366.
Allgemeine Musik-Zeitung (Berlin): 1. Westfälisches Bachfest in Dortmund. 40.
— Es regt sich im Blätterwald. 40.
— Die Genossenschaft Deutscher Tonsetzer. 41.
— Die 2. Musik-Fachausstellung in Leipzig. 41.
— Thematische Analysen der in den Konzerten der 45. Tonkünstlerversammlung zur Aufführung gelangenden neuen symphonischen Werke und Kammermusik-Kompositionen. 41.
— I. Verbandstag des Direktoren-Verbandes deutscher Musikseminare. 43.
Altmann, Wilhelm: Äußerlichkeiten der Konzertprogramme. 40.
Andro, L.: Opernkrieg. 40.
— Selma Kurz. 40.
— Die Wiener Hofoper. 41.
— Anna v. Mildenburg. 43.
— Von Musikerstandbildern in Wien. 98.
— Drei Wiener Koloratursängerinnen: Selma Kurz, Grete Forst, Hedwig Francillo-Kauffmann. 100.
Antal, Fritz Georg: Hugo Wolfs erstes Jahr in Wien. 306.
Auer, Max: Franz Liszt-Erinnerungen von August Göllerich. 99.
Auerbach, Hermann: Frederic Chopin. 175.
Bach, D. J.: Das Jubiläum der Wiener Philharmoniker. 306.
Bachrich, S.: Erinnerungen an Karl Goldmark. 303.
— Erinnerungen eines alten Philharmonikers. 306.
Band, Erich: Berufsfragen eines Theaterkapellmeisters. 98.
Basler Nachrichten: Robert Schumann. 366.
Batka, Richard: Die Haydn-Zentenarfeier und der Kongreß der I. M. G. in Wien. 42.
— Zur Lautenbewegung. 98.
v. Beckerath, Irene: Aus der französischen Gesangsliteratur. 41.
Beckmann, Gustav: Thesen über „Der Organist im Nebenamt". 102.
Bekker, Paul: Hans von Bülows letzte Briefe. 40. 41.
— Das Musikdrama als Kulturfaktor. 41.
— Nochmals die Bülow-Briefe. 41.
— „Elektra". 100.
Belmonte, Carola: Chopin's letzte Liebe. 172.
Berliner Börsen-Courier: Ludwig Spohr. 240.
Bischoff, Ferdinand: Die Urmelodie des Lenzliedes in Wagners „Walküre". 98.
— Delfine Potocka an Chopin's Sterbelager. 171.
Blaschke, Julius: Ernstes und Heiteres aus Händels Leben. 101.
— Chopin in Bad Reinerz. 171.
— Robert Schumann und Jean Paul. 365.
Blüthgen, Viktor: Vom Volkslied. 98.
Böckel, Otto: Die Bedeutung des Volksgesangs für unsere Zeit. 102.
Bohlen, Adolf: Ein neuentdeckter Großmeister der Kirchenmusik (Ruggiero Giovanelli). 242.
Böhme-Köhler, Aug.: Erfahrungen über Fortbildungskurse in der Stimmerziehung. 43.
Borchers, W.: Die singende Schauspielerin. 305.
Borinski, Karl: Ein unveröffentlichter Brief Robert Schumanns. 370.
Boutarel, Amédée: Die Komische Oper in Paris. 98.
Brandt, Marianne: Erinnerungen an Pauline Viardot. 305.
Brauner, Wilhelm: Über die Orgeln bei der Gewerbeausstellung in Linz 1909. 44.
Brée, Malwine: Theodor Leschetizky. 304.
Canstatt, Tony: Eine 83jährige Komponistin. 100.
Challier sen., Ernst: Schiller und die deutschen Komponisten. Ein Zahlenbild. 307.
Chop, Max: Hans von Bülows Briefe. 99.
— Karl Goepfart. 101.
— Die Bedeutung des Volksliedes für den chorischen Gesang. 101.
— Beethoven als Gast der Berliner Singakademie. 101.
Clark, Frederic Horace: Auf der Pilgerfahrt zu Liszt. 44.
Cléricy du Collet: La voix recouvrée. 41.
Conze, Johannes: Über die gleichzeitige Verbindung ungleichartiger Rhythmen. 42.
Corder, F.: Schumanns Orchestration. 366.
Cramer, Hermann: Führer durch die Literatur des Violoncellos. 100.
Cronberger, W.: Einiges über

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Gesang und Gesangunterricht. 243.
Daffner, Hugo: Hugo Riemann. 42.
Dahms, Walter: Aufgaben und Ziele. 43.
Dähne, Paul: Richard Wagner und die Sänger zu Bayreuth. 101.
Davies, Fanny: About Schumann's Pianoforte music. 366.
Decsey, Ernst: Gustav Mahler. 308.
Deutsche Sängerbundeszeitung (Leipzig): Die Stammutter der Liedertafeln. Zum 100. Stiftungsfest der Zelterschen Liedertafel. 100.
— Symphoniedirektor August Schulz †. 101.
— Regeln für das Preissingen beim 22. Nationalsängerfest in New York. 101.
— Vom 22. Nationalsängerfest des Nordöstlichen Sängerbundes von Amerika in New York. 101.
Das Deutsche Volkslied (Wien): 20 Jahre Deutscher Volksgesangverein. 102.
Degen, Ludwig: Zu Robert Schumanns 100. Geburtstag. 369.
Diesterweg, Moritz: Ein Vorschlag betreffend „Elektra". 42.
Doczy, Ludwig: Menschliches über Goldmark. 302.
Doering, O.: Robert Schumann. 370.
Door, Anton: Karl Goldmark. 303.
Dorn, Otto: Jenny Lind. 307.
Dresdener Volkszeitung: Frederic Chopin. 172.
Droste, Carlos: Alice Guszalewicz. 98.
Dubitzky, Franz: Unsere Tonmeister als Chordirigenten. 101.
— Aus dem Musikleben früherer Tage. 101.
Eck, H.: E. A. H. Chevalier. 100.
Eckertz, Erich: Chopin und Mendelssohn. 171.
Ehlers, Paul: Die Münchener Festspiele. 42.
— 1. Deutsches Brahms-Fest in München. 43.
— Ein Beethoven-Brahms-Bruckner-Zyklus. 43.
Eisenmann, Alexander: Pablo de Sarasate †. 98.
— Ludwig Spohr. 240.
Eisleber Tageblatt: Robert Schumann. 368.
Engelhart, Carl: Ein Wahlspruch für den „Deutschen Sängerbund". 100.
Engelhart, Carl: Der Deutsche Schulverein in Österreich. 101.
— Zur Entwickelung des „Deutschen Sängerbundes". 101.
Eylau, Wilhelm: Sonderstellung der Schwesterkunst Musik. 40.
— Zur heutigen Musikpflege. 42.
Falke, Gustav: Robert Schumann. 369.
Ferno, M.: Von den Anfängen der Musik. 242.
Fiege, Rudolf: Striche bei Wagner. 40.
— Die Berliner Königliche Oper 1908/9. 42.
— Wagnertum und Bayreuthertum. 43.
Flatau, Th. S.: Über passive Kehlkopfbewegungen. 44.
— Neuere Beobachtungen über Phonasthenie. 44.
Fleischmann, Benno: Vom Tempo unserer klassischen Orchesterwerke. 42.
Flöring: Die Pflege des weltlichen Volksliedes durch unsere Vereine. 102.
Frankfurter Zeitung: Otto Nicolai. 239.
— Karl Goldmark. 302.
— Ein Künstler und Lebenskünstler (Th. Leschetizky). 304.
— Karl Halir. 307.
Freisinnige Zeitung (Berlin): Frederic Chopin. 172.
Friedenthal, Albert: Friedrich Gernsheim. 42.
Friedhoff, B.: 9. Westfälisches Musikfest in Dortmund. 42.
Fuldaer Zeitung: Robert Schumann. 368.
Ganche, Edouard: La vie de Frédéric Chopin. 175.
Gaßmann, A. L.: Wie singen die Schweizer Natursänger ihre Volkslieder? 102.
— Die Kennzeichen der Musik des ersten Schweizer Volksliedes. 102.
Gebauer, Alfred: Wer gut unterrichtet, diszipliniert gut. 44.
Gehrmann, Hermann: Frederic Chopin. 173.
— Robert Schumann. 368.
Gelsenkirchener Zeitung: Otto Nicolai. 239.
Geraer Zeitung: Aus dem Leben eines Geigerkönigs (Ole Bull). 240.
Gerhard, C.: Schubert und die Frauen. 98.
— Chopin in seinen Beziehungen zu berühmten Musikern und Dichtern. 171.
Gerhard, C.: Robert Schumann in seinem Verhältnis zu berühmten Musikern und Dichtern. 364.
Godowski, Leopold: Schumann und Chopin als Klavierkomponisten. 371.
Göttmann, Adolf: Chopin. 171.
Gräflinger, Franz: Anton Bruckner und seine Werke. 98.
Gravel, H.: Ein Lehrgang im Notensingen nebst tönendem Lehrmittel. 43.
Günther, Ernst: Chopin's 100. Geburtstag. 175.
Hadden, J. Cuthbert: Composers in love and wedlock: Robert Schumann. 365.
Hagener Zeitung: Chopin. 174.
Hähn, Richard: Gesangskultur und Stimmruin. 40.
— Aus der französischen Gesangsliteratur. 41.
Handke, Robert: Der Laut e in seiner musikalischen Bewertung. 44.
Handschin, Jacques: Die Orgel als Konzertinstrument. 243.
Das Harmonium (Leipzig): Das Registrieren. 44.
— Lindholms Normalkunstharmonium. 44.
— Betrachtungen über das Werk „L'orgue expressif ou Harmonium" von Alphonse Mustel. 44.
— Rückblick auf das dritte Wirkungsjahr des Vereins der Harmoniumfreunde zu Breslau. 44.
— Das Demonstrations-Harmonium von G. F. Steinmeyer & Co. im Deutschen Museum zu München. 44.
— Kleine Streifzüge durch die II. Musik-Fachausstellung. 44.
— Die Instrumente der Firma M. Hofberg auf der II. Musik-Fachausstellung. 44.
— Eine „Kammermusikschule". 44.
— Die Verschiedenheit der Harmonium-Systeme und das Problem der Einheitlichkeit. 44.
Hartmann, Ludwig: Musikalische Telepathie; Elektra und Kassandra. 41.
Hassenstein, Paul: Die Elemente einer instrumentgemäßen Harmonium-Satztechnik. 44.
— Prolongement und Notation. Eine Anregung. 44.
Hauffen, Adolf: Über das Volks-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

lied in Österreich und seine vorbereitete Herausgabe. 102.
Hemsen, Eduard: Elsa Laura Freifrau von Wolzogen und ihre Volkslieder-Vorträge. 102.
Hennings, Klaus: Ein Geigerkönig. 241.
Hermbstädt, L.: Frederic Chopin. 172.
Hirschfeld, Georg: Kinderszenen von Robert Schumann. 365.
Hirth, F.: Aus der „Davidsbündlerzeit". 369.
Hochstetter, Caesar: Frederic Chopin. 171.
Hoffmeister: 25jährige Jubelfeier des Großherzogl. Konservatoriums für Musik in Karlsruhe. 101.
Hollaender, Alexis: Der Gesangunterricht in dem neuen Lehrplan der höheren Mädchenschule. 43.
— Der Gesangunterricht in der Reform. 44.
Hölzl, Martin: Die Niederschrift der Blattl-Lieder. 102.
Honold, Eugen: Zu Caruso's Gastspiel in Deutschland. 98.
Horn, Kamillo: Wiens Philharmoniker. 307.
— Robert Schumann. 369.
Howard, Walter: Wie lehre ich das Notensystem? 44.
Hübner, Otto R.: Zur Förderung der Volksmusik. 40.
Huilicka, Alois: Aus Friedrich Smetana's letzten Jahren. 41.
Hülcker, Wilhelm: Johanna Kinkel. 99.
Hunek, Rudolf: Joseph Haydn. 102.
— Robert Schumann. 365.
Istel, Edgar: Die Meistersinger von Nürnberg. 98.
— König Ludwigs Wagner-Manuskripte. 243.
Jacobi, Martin: Nicolais Lebensgang. 240.
Kaiser, W.: Eine Prüfungsordnung für Gesanglehrer an höheren Schulen. 98.
Kamienski, Lucian: Zu Chopin's 100. Geburtstage. 174.
— Der Komponist der „Lustigen Weiber von Windsor". 239.
Keefer, Charles H.: Eine neue Generalbaß-Bezifferung. 42.
Keller, Joseph: Zum 22. Nationalen Sängerfest des Nordöstlichen Sängerbundes in Amerika. 102.
Keller, Otto: Maria Theresia Paradis. 41.
— Robert Schumanns Kampf um seine Kunst. 367.
Kerst, Friedrich: Robert Schumann. 370.
Kieler Zeitung: Zum 100. Geburtstage von Friedrich Chopin. 174.
Kienzl, Wilhelm: Der Schöpfer des Dachsteinliedes. 308.
Kießling, Walter: Von der Pflege des deutschen Volksliedes in unseren Männergesangvereinen. 101.
— Einiges über die Disziplin in unseren Männergesangvereinen, besonders während der Übungsstunden. 101.
Kinsky, Georg: Das Klarinblasen. 242.
Kipper, Hermann: Otto Nicolai. 239.
Kitchener, Frederick: Chopin und Schumann. 172.
Klanert, Paul: 17. Anhaltisches Musikfest zu Zerbst. 41.
Knab, Valentin: Unser Schumann. 370.
Knayer, C.: Chopin's Präludien für Liebhaber erläutert. 171.
— Chopin und die Frauen. 176.
Kohut, Adolph: Einer vom „Jungen Deutschland". 41.
— G. F. Händel als Mensch. 100.
— Frederic Chopin und George Sand. 172.
— Robert Schumann als Mensch und Anekdotisches über ihn. 370.
König, Anton: Paul Mauser in Oberndorf. 101.
Königsberger Allgem. Zeitung: Neues vom Komponisten der „Lustigen Weiber". 239.
— Die erste Aufführung der „Lustigen Weiber" in Königsberg. 240.
— Nicolai im Jahre 1844 in Königsberg. 240.
— Ein beinahe verhindertes Nicolai-Konzert. 240.
— Eine Nicolai-Ausstellung. 240.
Korngold, Julius: Frederic Chopin. 176.
— Zu Goldmarks 80. Geburtstag. 302.
— Theodor Leschetizky. 304.
— Zum Jubiläum der Philharmoniker. 307.
— Gustav Walter. 308.
Korrespondenzblatt des evangelischen Kirchengesangvereins für Deutschland (Leipzig): Zum 22. Deutschen evangelischen Kirchengesangvereinstag in Dessau. 102.
Kowalski, Max: Elektra. 40.
Krauß, Rudolf: Dramen als Operntexte. 41.
Kreisig, Max: Das Schumann-Museum in Zwickau. 365.
— Robert Schumann und seine Beziehungen zum Vogtland. 370.
Kreuschner, Kurt Rudolf: Robert Schumann. 369.
Kromolicki, J.: Die Choralreform. 242.
Kruse, Georg Richard: Otto Nicolai als Kirchenmusiker. 238.
— Otto Nicolais Nachlaß. 238.
— Zur Hundertjahrfeier Otto Nicolais. 238.
— Otto Nicolai als Liederkomponist. 238.
— Otto Nicolai als Konzertgeber und Dirigent. 239.
— Otto Nicolai und Eduard Grube. 240.
Küffner, Prof.: Musikalisches aus Bayern. 43.
Kuhnigk, Josef: Robert Schumann. 370.
La Mara: Liszt und die Frauen. I. 99.
— Liszt und die Frauen. II. 100.
Landsberger, Hans: Deutschlands größte dramatische Sängerin (Wilhelmine Schröder-Devrient). 305.
Lang, Joseph: Der Metronom. 101.
— Über Klavierbegleitung. 101.
— Einiges über den Probenbesuch. 101.
Langer, Erich: Aus der Geschichte des Sächsischen Elbgau-Sängerbundes. 101.
Leichtentritt, Hugo: Robert Schumann als Schriftsteller. 364.
v. Leinburg, Mathilde: „Frühling". Ein Stimmungsbild. 44.
Leipziger Volkszeitung: Louis Spohr und die moderne Musik. 241.
Leisner, Otto: Zum Gedächtnis Theodor Schneiders. 101.
Leßmann, Otto: Fürst und Künstler. 40.
— Das Musikfest der Kaiserin Friedrich-Stiftung in Mainz. 41.
— Julius Hey †. 41.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Leßmann, Otto: Das 1. schwedische Kammermusikfest in Ystad. 42.
Lewinsky, Josef: Berliner Konzerte in früherer Zeit. 40.
— Eine Kunstreise Johann Strauß'. 42.
Liebscher, Arthur: Humoristisches aus einem alten Musiklexikon. 98.
— Was uns not tut. Ein Kapitel vom Auswendigspielen im Konzertsaale. 99.
— Gesangpädagogischer Literaturbrief. 100.
Löbmann, Hugo: Zur Lautbildung des Sängers. 100.
— Was ist im einstimmigen Liedvortrage zu lernen? 101.
— Über das Atmen. 101.
— Hugo Riemann-Feier zu Leipzig am 18. Juli 1909. 101.
Louis, Rudolf: Friedrich Chopin. 175.
Lusztig, J. C.: Robert Schumann. 371.
Luzerner Tagblatt: Chopin. 175.
Mäding, Franz: Der 3. Wettstreit deutscher Männergesangvereine zu Frankfurt a. M. 1909. 102.
Markus, S.: Die „Vestalin" in Mailand. 99.
Marsop, Paul: Die deutsche Musik der Gegenwart. Unmaßgebliche Gespräche. 40.
— Deutsches Bühnenhaus und italienisches Rangtheater. 42.
— Konservative und Fortschrittler. 99.
Marx, R.: Wodurch wird der kirchliche Gemeindegesang gefördert? 102.
Mauclair, Camille: Psychologie de la vie de Schumann. 365.
Mauke, Wilhelm: Die menschliche Stimme als Instrument. 243.
Maurer, Heinrich: Die Bogenklaviatur von Frederic Clutsam. 41.
Mello, Alfred: Robert Volkmanns Kammermusikwerke. 98.
Menge, Franz: Louis Spohr. Sein Leben und seine Beziehungen zu Paderborn. 241.
Merling, P.: Frederic Chopin. 171.
Mittweidaer Tageblatt: Erinnerungen an Robert Schumann. 370.
v. Mojsisovics, Roderich: Praktische Kompositionslehre. 99.
Möller, Walter: Ein ostpreußischer Komponist. 240.
Monatsschrift für Schulgesang: Karl Erk †. 43.
Monthly Musical Record (London): Frederic Chopin. 172.
— Robert Schumann. 366.
da Motta, José Vianna: Heinrich Reimanns Bülow-Biographie, kritisch beleuchtet. 40.
— Nochmals die Bülow-Briefe. 41.
Müller, Friedrich: Bemerkungen über das absolute Tongehör. 98.
Müller-Hartmann, Robert: Reminiszenz, Zitat und Plagiat in der Musik. 43.
Mundorf, Hans: Zur Geschichte des Bonner Männer-Gesangvereins. 102.
Münch, Auguste: Die Musik im Dienst der Volkserziehung. 43.
Münnich, Richard: Zu Händels Gedächtnis. 43.
— Hugo Riemann. 43.
Münzer, Georg: Robert Schumann. 365.
The Musical Times (London): Chopin. 172.
— Robert Schumann. 366.
National-Zeitung(Berlin): Wilhelmine Schröder-Devrient. 305.
Neißer, Arthur: Das 9. Kammermusikfest in Bonn. 41.
— Das 2. Kammermusikfest in Darmstadt. 42.
— Das 85. Niederrheinische Musikfest zu Aachen. 42.
Neißer, Regina: Mathilde Marchesi. 307.
Neue Bayerische Landeszeitung (Würzburg): Chopin's 100. Geburtstag. 177.
— Robert Schumanns 100. Geburtstag. 370.
Neue Musik-Zeitung (Stuttgart): Felix Weingartners „Golgatha". 98.
— 4. Deutsches Bachfest. 98.
— Haftbarkeit für widerrechtliche Aufführung von Werken der Tonkunst. 98.
— Johannes Gadski-Tauscher. 98.
— Beethoven-Literatur. 98.
— Das Russische Trio. 99.
— Striche bei Wagner. 99.
— Die Besoldungsverhältnisse der Kirchenorganisten. 99.
— E. T. A. Hoffmann in Bamberg. 99.
— Der Fall Schönberg. 100.
Neue Musik-Zeitung (Stuttgart): Neues und Neuestes aus der musikpädagogischen Literatur. I. Klavieretüdenwerke. 100.
— Noch einiges über Johanna Kinkel. 100.
— Zu Chopin's 100. Geburtstag. 171.
Neuer Görlitzer Anzeiger: Chopin's 100. Geburtstag. 177.
Neues Wiener Journal: Josef Strauß. Erinnerungen an den Komponisten nach Aufzeichnungen von Prof. Rabensteiner sen. 308.
Neumann, Alexander: Operninszenierung. 40.
Newman, Ernest: Schumann as critic. 366.
Niemann, Walter: Zum 60. Geburtstage Adolf Ruthardts. 99.
— Rudolph Niemann. 100.
— Louis Spohr. 240.
— Carl Reinecke. 303. 304.
— Deutschlands größter Romantiker. 369.
Niggli, A.: Otto Nicolai und Erminia Frezzolini. 238.
— Robert Schumanns erste Braut: Ernestine von Fricken. 365.
Noatzsch, Richard: Georgius Forsterus Ambergiensis. 43.
Nordau, Max: César Franck. 308.
Norden, C.: Chopin in Paris. 177.
— Zur Unsterblichkeit. 366.
Oberlaner, Johann B.: Die Orgel in der Pfarr- und Wallfahrtskirche zu Heiligenblut im Mölltale. 44.
Paeschke, P.: Ein vergessener schlesischer Parnaß. 100.
— Sedan und der deutsche Volksgesang. 101.
Paetow, Walter: Chopin. 172.
Paul, Ernst: Stimmbildungskurse. 43.
— Hausmusik. 43.
— Vom Frankfurter Sängerkrieg. 43.
— Julius Hey. 43.
— Neuheiten im Klavierbau. 43.
Peiser, G.: Das russische Ballet. 41.
— Die Musikästhetik. 42.
v. Perger, Richard: Chopin. 177.
— Robert Schumann. 370.
Petr, Andreas: Die Lade der Zukunft ist die Universalkastenlade. 44.
Pfohl, Ferdinand: Robert Schumann. 368.
Pieth, Dr.: Friedrich Silcher. 308.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Pietsch, Ludwig: Pauline Viardot †. 305.
Platzbecker, Heinrich: Uraufführung der „Elektra“ und Richard Strauß-Woche in Dresden. 99.
Pohl, Hans: Otto Nicolai und „Die lustigen Weiber von Windsor“. 239.
Pohl, Louise: Eine Brahms-Joachim - Hausmann - Erinnerung. 40.
Prager Tagblatt: Chopin's 100. Geburtstag. 177.
Prochazka, Rudolf Frhr.: Gustav Mahlers „Siebente“. 98.
— Edmund Kretschmer über seine „Folkunger“. 98.
— Ernestine von Fricken, Schumanns erste Braut. 366.
Prümers, Adolf: Über den Noten. 101.
— Das Vergreifen. 101.
— Taktstock und Stimmgabel. 101.
— Von der persönlichen Note. 101.
— Des Sängers Archiv. 101.
— Der Chormeister und sein Orchester. 102.
Puttmann, Max: Karl Heinrich Graun. Zu seinem 150. Todestag. 42.
— Die Eröffnung des neuen Hoftheaters in Kassel. 43.
— Felix Mendelssohn als Vokalkomponist. 100.
— Joseph Haydn. 101.
— G. F. Händel. 101.
— K. H. Graun. 101.
— Der Chorgesang als Bildungsmittel des Volks. 102.
— Schumann als Symphoniker. 364.
Rauh, A.: Ludwig Simmet †. 100.
Reichelt, Johannes: Karl Scheidemantel. 99.
Reimérdes, Ernst Edgar: Otto Nicolai. 238.
Reisiger, Hans: Volkslieder in der Toskana. 242.
Rems-Zeitung (Gmünd): Chopin's 100. Geburtstag. 177.
Reuß, Eduard: Chopin's Erweiterungen des Klavierstils. 171.
— Schumann als Klavierdichter. 364.
Rheinischer Courier (Wiesbaden): Theodor Leschetizky. 304.
Riemann, Hugo: Was wird aus der Phrasierungsbewegung? 98.
Ritter, A.: Vorbedingungen für den Kunstgesangunterricht. 44.
Roll, Centa: Catulle Mendès und Richard Wagner. 100.
Rostocker Anzeiger: Chopin's 100. Geburtstag. 177.
de Rüdder, Marie: Chopin et sa patrie. 172.
— Schumann en voyage. 366.
Rupp, J. F. Emil: Die Orgel der Zukunft. 44.
Rutz, Ottmar: Rumpfmuskeleinstellung, Gemüt und Stimme. 44.
Sächsische Volkszeitung (Dresden): Robert Schumann. 367.
Sahr, Julius: Martin Greif und das deutsche Volkslied. 102.
Sand, George: Chopin à Majorque. 175.
Sauer, Emil: Chopin-Notizen. 171.
Schäfer, Oskar: Das System Riemann und seine Verwendung im Musikunterricht. 43.
— Tönende Hilfsmittel beim Gesangunterricht oder nicht? 43.
Schäfer, Theo: Der 3. Wettstreit deutscher Männergesangvereine zu Frankfurt a. M. 41.
Schattmann, Alfred: Zur Berliner Opernvereins-Frage. 42.
Schlang, Wilhelm: Gottfried Angerer. 102.
Schlegel, Artur: Vom musikalischen Geschmack. 102.
Schles. Heimatblätter (Hirschberg i. Schl.): Ein König der Geiger in seinen Beziehungen zu Schlesien. Zum 50. Todestage von Louis Spohr. 240.
Schlicht, Ernst: Die Hundertjahrfeier der Zelterschen Liedertafel in Berlin. 100.
— Soziale Aufgaben der Männerchöre. 101.
— 25 Jahre Berliner Liedertafel. 101.
Schlösser, Hugo: Der Umbau der Orgel in der Pfarrkirche St. Elisabeth in Wien. 44.
v. Schmeidel, Viktor Ritter: Was wir wollen, und was wir sollen. 100.
— Die neuen Konzertsäle in Graz. 101.
Schmid, Otto: Robert Schumann. 367.
Schmidt, Leopold: Joseph Haydn. 41.
Schmitz, Eugen: Aus Schumanns Entwickelungsjahren. 365.
— Aus Robert Schumanns Briefen. 365.
Schröter, Oscar: Stuttgart als Musikstadt. 41.
Schünemann, Georg: Mendelssohns Jugendopern. 40.
— Ein musikalisches Kränzlein aus dem 17. Jahrhundert. 40.
— Niccolo Jomelli als Opernkomponist. 41.
— Joseph Haydns erste Symphonieen. 41.
— Die Ornamentik der Musik. 42.
Schütz, H. L.: Ein Prosit der Gemütlichkeit. 101.
Schütz, R.: Zur Vorbildung der Gesanglehrer an Gymnasien. 38.
Schüz, Alfred: Zur Geschichte des Stuttgarter Hoftheaters. 99.
— Sigfrid Karg-Elert. 99.
Schwabe, Friedrich: Die Züricher Maifestspiele. 41.
— Das 10. Musikfest des Vereins schweizerischer Tonkünstler in Winterthur. 42.
— Haydn-Feier in Zürich. 42.
Schwarz, Otto: Richard Strauß und die Anforderungen seiner beiden letzten Opern an die Singstimme. 43.
Schwarzwälder Bote (Oberndorf a. N.): Konradin Kreutzer. Zur 60. Wiederkehr seines Todestages. 307.
Schwers, Paul: Felix Mendelssohn und Berlin. 40.
— Das 45. Tonkünstlerfest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins in Stuttgart. 41.
— Zur 45. Tonkünstlerversammlung des Allgemeinen Deutschen Musikvereins in Stuttgart. 41.
Seeger, E.: Sang und Klang auf Mallorca. 171.
Segnitz, Eugen: Von der 2. Musik-Fachausstellung in Leipzig. 42.
— Bach und der Pietismus. 42.
Sheerwood, William H.: A study of Schumanns Novellette in F. 365.
Simon, James: Robert Schumanns Klaviermusik. 364.
— Schumannlieder. 366.
— Robert Schumann als Klavierkomponist. 366.
Sommer, Hugo: Zur Geschichte des Hennigschen Gesangvereins in Posen. 101.
Sömmern, H.: Die Forderung der „musikalischen Kultur“ in bezug auf unsere Vereine. 102.
Starcke, Hermann: Meyerbeers „Afrikanerin“ in der Pariser Uraufführung. 99.
— Liszt „Legende von der hei-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

ligen Elisabeth" in der ersten Wiener Aufführung. 100.
Stavenow, Bernhard: Aus Chopin's Leben. 171.
Stein, M.: Die Erziehung des Schülers zur selbständigen Aneignung der Gesänge. 43.
Steinitzer, Max: Joseph Haydn und die Hausmusik. 44.
— Die Hausmusik. Robert Hornstein. 44.
— Zur inneren Politik im Reich der Tonkunst. 38.
— Musikalische Strafpredigten. 99.
v. Sternberg, Constantin: Robert Schumann. 365.
Sternfeld, Richard: Wagners Klavierauszüge auf Subskription. 40.
— Der neue Meyerbeer-Effekt in der „Tannhäuser"-Ouvertüre. 41.
Stier, Ernst: Georg Schumanns „Ruth". 99.
Strauß, Richard: Über Musikkritik. 99.
— Persönliche Erinnerungen an Hans von Bülow. 307.
Süddeutsche Sängerzeitung (Heidelberg): Julius Wengert. 102.
— Gottfried Angerer. 102.
— Vom deutsch-nationalen Sängerfest in New York. 102.
— Epilog zu den Frankfurter Festtagen. 102.
Südel, W.: Robert Schumann als Heidelberger Musensohn. 367.
Tagger, Theodor: Hugo Wolfs Instrumental-Kompositionen. 40.
— Die französische Musik der Gegenwart. 42.
Teich, A.: Fortschritte auf dem Gebiete des Schulgesanges in Hamburg. 44.
Tetzel, Eugen: Das Problem der modernen Klaviertechnik. 42.
Thal, R.: Ingeborg von Bronsart. 243.
Thari, Eugen: Frédéric Chopin. 172.
Thießen, Karl: Otto Urbach. 98.
Thorner Presse: Chopin's 100. Geburtstag. 177.
Tilsiter Zeitung: Otto Nicolai in Rom. 240.
The Times (London): Robert Schumann. 369.
Trapp, E.: Luisa Tetrazzini. 99.
Trott, M.: Robert Schumann. 366.
v. Trützschler, Maly: Eindrücke einer deutschen Sängerin in Südafrika. 40.
Unger, Max: Robert und Clara Schumanns Beziehungen zu Dr. Gust. Ad. Keferstein. 365.
Urbach, Otto: Schlußwort zum „absoluten Gehör". 98.
— Ausgaben klassischer Klavierwerke. 99.
— Auch eine Strafpredigt. Einem andern Grobian nacherzählt. 99.
— Wohltäter der Menschheit. 99.
Veith, Ildefons: Das Orgelspiel mittels elektrischer Kraftübertragung. 44.
Vogel, Georg: Die alte Oper und die Bevorzugung des Italienischen als Gesangssprache. 44.
Wagner, Friedrich: Aus der Geschichte des Schwäbischen Sängerbundes. 100.
— Zu Silchers 120. Geburtstag. 101.
Walter, Heinrich: Schumanns 100. Geburtstag. 368.
v. Wartenegg, Wilhelm: Erinnerungen an Frau von Moukhanow. 308.
Weber, Wilhelm: „Ruth" von Georg Schumann. 101.
Weber-Bell, Nana: Lautgesetze und Lautgewohnheiten. 43.
Weimar, G.: Karl Weber †. 102.
— Prof. Dr. J. G. Herzog †. 102.
— Leitsätze über Taktierung. 102.
Weingartner, Felix: Robert Schumann. 371.
Wellmer, August: Joseph Haydn. Zu seinem 100. Todestage. 43.
Werner, Fritz: Nordlandsreise des Wiener Schubert-Bundes. 101.
Werner, Karl: Die musikalische Ernte. 102.
Wiener, Oskar: Wie wir zu dem Walzer kamen. 243.
Winner, A. M.: Im persönlichen Verkehr mit Karl Goldmark. 303.
Winter, M.: Des deutschen Liedes große Gelegenheiten im Auslande. 101.
— Das 22. Nationalsängerfest des Nordöstlichen Sängerbundes von Amerika. 101.
Wittko, Paul: Chopin. 173.
Wohlgemuth, Gustav: Zur Einführung. 100.
— 3. Wettstreit deutscher Männergesangvereine. 101.
Wolff, H.: Chopin und George Sand. 177.
Wolff, Hella: Zu Robert Schumanns 100. Geburtstag. 369.
Wolfrum, Philipp: Friedrich Chopin. 175.
Württemberger Zeitung (Stuttgart): Chopin in Stuttgart. 176.
Zeitschrift für Orgel-, Harmonium- und Instrumentenbau (Graz): Über Spieltischanlagen. 44.
— Die neue große pneumatische Orgel der Wallfahrtskirche in Rankweil. 44.
de Zielinski, Jarosław: Glimpses of Chopin and his times. 172.
Zoder, Raimund: Über den Takt des Ländlers in Oberösterreich. 102.
Zuschneid, Karl: Aufgaben und Ziele des Musikpädagogischen Verbandes. 99.
— Zwei Tonpoeten. 371.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

DIE MUSIK

Wahrlich, ich hätte den Verstand verlieren können, wenn die Musik nicht da wäre. Sie ist in der Tat die schönste Himmelsgabe für die irrende und im Dunkel wandelnde Menschheit. Sie allein erleuchtet, beruhigt und befriedigt. Sie ist aber nicht jener Strohhalm, an den sich der Ertrinkende klammert: sie ist eine treue Freundin, Beschützerin und Trösterin; schon allein um ihretwillen ist es wert, auf Erden zu leben.

Peter Tschaikowsky

IX. JAHR 1909/1910 HEFT 19

Erstes Juliheft

Herausgegeben von Kapellmeister Bernhard Schuster

Verlegt bei Schuster & Loeffler

Berlin W. 57, Bülowstrasse 107

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

INHALT

Adolphe Boschot
Berlioz' Vermählung mit Harriett Smithson

Albert Schweitzer
Warum es so schwer ist, in Paris einen guten Chor zusammenzubringen
Eine sozial-musikalische Studie

Ernst Heinemann
Das Charakterbild der „Donna Anna"

Karl Martin
Das 5. Deutsche Bachfest in Duisburg (4.—7. Juni 1910)

Revue der Revueen

Besprechungen (Bücher und Musikalien)

Kritik (Oper und Konzert)

Anmerkungen zu unseren Beilagen

Kunstbeilagen

Nachrichten (Neue Opern, Opernrepertoire, Konzerte, Tageschronik, Totenschau, Aus dem Verlag, Eingelaufene Neuheiten) und Anzeigen

DIE MUSIK erscheint monatlich zweimal. Abonnementspreis für das Quartal 4 Mark. Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mark. Preis des einzelnen Heftes 1 Mark. Vierteljahrseinbanddecken à 1 Mark. Sammelkasten für die Kunstbeilagen des ganzen Jahrgangs 2,50 Mark. Abonnements durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug durch die Post.

Generalvertretung für Frankreich, Belgien und England:
Albert Gutmann, Paris, 106 Boulevard Saint-Germain
Alleinige buchhändlerische Vertretung für
England und Kolonieen: Breitkopf & Härtel, London
54 Great Marlborough Str.
für Amerika: Breitkopf & Härtel, New York
für Frankreich: Costallat & Co., Paris

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

BERLIOZ' VERMÄHLUNG MIT HARRIETT SMITHSON

(COMMENT UN JEUNE-FRANCE ÉPOUSA UNE ANCIENNE OPHÉLIE)

von Adolphe Boschot-Paris[1])

„Blitzartig getroffen“ von Shakespeare, mehr noch von der berühmten irischen Tragödin Harriett Smithson, hatte der junge Berlioz drei Jahre lang (1827—1830) vor Liebeswut gerast, getobt, wie es nur ein Romantiker vermochte.

Unmöglich, an seinen Stern heranzukommen! Wahnsinnig, wie von Dämonen gepeitscht, war er umhergeirrt, zähnefletschend, daß die Verdammten der Hölle erzittert wären; hatte sich Luft gemacht in Stoßseufzern an die bestürzten Freunde in der Provinz. All der Lyrismus und Byronismus und Satanismus, die damals Liebesleidenschaften zierten: — nichts von alledem hatte seinen inneren Stürmen, seinen „Vulkanismen“ gefehlt.

Plötzlich war Harriett Smithson, der Stern eines Winters, der nun nirgends mehr ein Engagement fand, nach Paris zurückgekehrt, wo sie an der Opéra Comique in einer Pantomime auftrat. Die einstige Tragödin, die Ophelia, die Julia, die Jung-Frankreich Shakespeare offenbart hatte, war auf stumme Rollen herabgesunken!... Für Berlioz, ihren Hamlet, ist diese Ophelia nur noch eine erste Statistin; ohne Säumen behandelt er sie im Programm der Symphonie Fantastique als Kurtisane und führt sie zum Hexensabbat, besudelt von Liebkosungen der Vampire und Lemuren.

Und dann — vergißt er sie.

Er vergißt sie in der Liebe zu einer prickelnden Pianistin, — einer Liebe, die ihn fast zum Selbstmord führt.[2]) Er vergißt sie auch in den galanten Abenteuern von Subiaco, einem italienischen Flecken, wo die jungen Rompreisträger sich auszutoben pflegen.

Zwei Jahre vergehen.

Endlich kehrt er aus Italien zurück. (7. November 1832.)

Paris! — Vom Postwagen aus sucht er stracks sein altes Quartier auf.

[1]) Autorisierte Übersetzung von Louise Rebensburg-Berlin.

[2]) Die Pianistin ist Camille Moke, die später den Klavierbauer Pleyel heiratete. Über die Einzelheiten der Episode Berlioz-Moke vgl. den ersten Band der Berlioz-Biographie von Adolphe Boschot.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Nicht weit von seinem Verleger Schlesinger, von seinem trefflichen Lehrer, dem Chevalier Lesueur, in der Nähe der Boulevards de Gand und de l'Opéra, des Café Cardinal und des Café Feydeau, wo er und seine Seïden[1]) Stammgäste waren: da sieht er nun endlich wieder den Brennpunkt seiner Erregungen von einst, die verhängnisvolle Ecke der rue Richelieu und der rue St. Marc.

Dort steht das Haus, von dessen Dachkammer er nach den Fenstern seiner Ophelia ausspähte; hier lauerte er — nach dem Theater —, bis er drüben im Hôtel garni an der rue St. Marc die Lampe seines Sternes erlöschen sah.

Er mietet ein Zimmer, das frühere Zimmer der Harriett Smithson. Sofort, in aller Eile, schreibt er lakonische Zettel und läßt sie austragen.

„Soeben komme ich an; wohne rue Neuve-St. Marc No. 1, in der einstigen Wohnung von Harriett Smithson. Sonderbar!"

Zwei Tage darauf, am 9. November, nach Erledigung der dringendsten Geschäfte beansprucht er den Saal des Konservatoriums, um eigene Werke aufführen zu lassen.

So stellte er in zwei Tagen die Fühlung mit der kleinen Welt der Musiker wieder her. Er fand sein Orchester von ehedem wieder und die Künstler ihm noch ebenso wohlgesinnt: „Meine ganze Welt nimmt mich mit offenen Armen auf. Meine Musikmaschinerie ist gut im Zug."

Wenn er von Besuchen, Geschäften, allerhand Gängen nach Hause kam, dann atmete er in Harriett Smithson's „einstiger Wohnung" wieder auf.

Welche Wonnen — das läßt sich denken! — und wieviel Anlaß zu Gefühlsüberschwang! Und obendrein, welch reizendes Wiederauftreten vor den Blicken seiner Kameraden, die sich lächelnd an das Zähneknirschen des „Père la Joie"[2]), an sein Rasen um Ophelia und dann an seinen Pseudoselbstmord um den „holden Engel"[3]) erinnerten! Er schlief im früheren Bett der unnahbaren Harriett Smithson. Er hatte also gar keine Angst vor einem Rückfall in seine tumultuarische Liebe! . . . Oder sehnte er sie jetzt gar wieder herbei? . . .

In Wirklichkeit ließen ihm die aufreibenden Vorbereitungen zum Konzert wohl wenig Zeit für seine Leidenschaft.

Und wie sollte er im Wirrwarr des damaligen politischen Parteigetriebes die Aufmerksamkeit auf sein Konzert lenken?

Inzwischen hat Harriett Smithson, die ehemalige Ophelia, wieder

[1]) Nach Seïd, dem Sklaven Muhammeds. Der Name dient seit Voltaires „Mahomet" zur Bezeichnung eines fanatischen Anhängers.

[2]) Spitzname Berlioz'.

[3]) Camille Moke.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

einiges Aufsehen erregt. Als Leiterin einer englischen Schauspielertruppe hat sie sich die Vergünstigung zu erwirken gewußt, auf der Bühne des Theâtre Italien englische Stücke aufzuführen.

Zum 21. November zeigt sie als Eröffnungsvorstellung an „Jane Shore, Raising the Wing" („Der Industrieritter").

Am 23. urteilt der „Theater-Kurier" wie folgt:

„Die englische Truppe, die uns Miß Smithson zuführt, ist schlechterdings unter aller Kritik, einschließlich der genannten Schauspielerin, deren einstiger Erfolg durch alles andere eher als durch ihr Talent verursacht war. Drum meinen wir: diese übrigens talentlosen englischen Schauspieler könnten nichts Besseres tun, als wieder über den Kanal zu setzen. Das Wetter ist prächtig."

Tags darauf fügt der „Kurier" hinzu: „Die englischen Schauspieler sind gerichtet: Dampfer!"

Die Lobsprüche anderer Zeitungen blieben erfolglos.

In kürzester Zeit drohten Schließung und Bankrott.

Was macht da der einstige Hamlet? Was sagen seine Freunde, und was erwidert er? Wie erhitzt sich seine Phantasie? Auf dem Spielplan steht „Romeo und Julia". Da könnte er seine Julia sterben sehn; da müßte ihr Todeskrampf, der alle entzückt, ihm das Herz zerfleischen. Himmel und Hölle! Quanti palpiti! Eine Oper, eine Symphonie „Romeo und Julia" schreiben! Längst schon zärtlich gehegter Traum. Die Taumel von heute müßten ihn aufstacheln, eine wahrhaft Shakespeare'sche Musik zu schaffen. . . . Und dann nachts, wenn eben erst seine Julia ins Theatergrab gebettet ward, legt er selbst sich auf das Lager, wo einst diese unnahbare Geliebte schlief.

Würde er jetzt noch wie vor zwanzig Tagen schreiben: „Ich wohne in der einstigen Wohnung von Harriett Smithson. Sonderbar!"?

Ob er auch mit höhnt, wenn spöttelnde Freunde ihm die „Dirne Smithson" an den Kopf werfen — und den fingierten Selbstmord um den „anmutigen Ariel"; ob er auch wütende Witze à la Byron losläßt: er kann die allzeit lebendigen Keime nicht hindern, in seinem Innern zu treiben. Und das berauscht ihn wonnevoll. Seit so vielen Monaten hat er in der „akademischen Kaserne"[1]) oder im unwirtlichen Elternhaus nur öde, tote Stunden erlebt. Kaum ist er wieder in Paris, so steht er mitten im Sturm und Drang. „Wohlan denn, das heißt Leben!"

Das „dramatische Konzert" ließ sich schlecht an. Politische Wirren,

[1]) Die sogenannte Akademie unterstand dem Maler Horace Vernet; das fröhliche Treiben der französischen Kunstjünger in Rom, in der Villa Medici, war frei von jedem Zwang.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Straßenunruhen, Parteigezänk: — was blieb da für die schönen Künste übrig?

Mehr denn je wußte der schlaue Sohn des Dauphiné sich Journalisten zu sichern, die sein Konzert anzeigen und günstig rezensieren sollten.

Das auf den 2. Dezember festgesetzte Konzert wurde auf den folgenden Sonntag, den 9., verlegt.

In derselben Woche versuchte Harriett Smithson mit ihrer Truppe nochmals das Publikum anzulocken. Seit etwa zehn Tagen war überhaupt nicht mehr gespielt worden; von einem Abend auf den andern hatte man die Aufführungen verschoben. Einmal hieß es, sie sei erkrankt. Aber am folgenden Tag berichtet der „Kurier“:

„Miß Smithson befindet sich wohler. Soso, und?“

In der Tat hieß es am übernächsten Tag: „Miß Smithsons Übelbefinden dauert fort.“

Trotz allem gibt sie am 5. Dezember „Isabella oder Die verhängnisvolle Heirat“.

Drauf der „Theaterkurier“:

„Dank ihrem plumpen Können hat Miß Smithson allein das Stück gehalten. Zum größten Glück für die englische Truppe sind's ja nur sieben Meilen von Calais nach Dover. Glückliche Überfahrt!“

Etwas weniger ausfällig verzeichnet der „Figaro“ „eine kühle Aufnahme trotz allen Talents, das Miß Smithson aufbot. Wann kriegen wir denn Bühnengrößen wie Macready und Sheridan zu sehn?“

Und ein paar Zeilen weiter annonciert derselbe „Figaro“, mit dem Berlioz noch Beziehungen unterhält:

„Das dramatische und sozusagen phantastische Konzert, das M. Berlioz Sonntag veranstalten soll, wird gewiß die Menge nach dem Konservatorium, dem Schauplatz seiner ersten Erfolge, locken. Der junge Komponist, der zu mehr als bloßen Hoffnungen berechtigt, hat inzwischen zwei Jahre in Italien verlebt, wo er die nach aller Aussagen so bizarr wirkende ‚Scène des brigands‘ geschaffen hat . . .“

Harriett Smithson — Hector Berlioz: beider Namen auf einem Zeitungsblatt so nahe aneinandergerückt.

Dort fällt der Blick noch auf die Worte: „Die verhängnisvolle Heirat“!

Ideen gähren, Pläne keimen in Hector Berlioz' kochender Seele . . . Schicksalsmächte! . . . Eine Kette von Umständen, halb berechnet, halb unfreiwillig, doch unentrinnbar, zerrte den romantischen Musiker und die Tragödin in die gleichen Strudel. Und wie viele Interessen drehten sich um sie und verschmolzen sich mit ihren eigenen Interessen. Beim Verleger Schlesinger, in den Kulissen von Harrietts Theater, in den Redaktionen, wohin der Musiker und der englische Impresario ihre Informationen

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

für die Presse brachten, wo sie einander vielleicht begegnen, — überall wird geredet, geklatscht. Wie könnte da der redselige Père la Joie schweigen? Der ganze Spektakel belustigt ihn, — berauscht ihn — und nützt ihm. Hiller, der Schwerenöter, schürt lächelnd die Flammen. Der Südfranzose Joseph d'Ortigue, Romanschriftsteller und Musikkritiker, der mit jedem Tage mehr Berlioz' Bannerträger wird, improvisiert beredte Berichte. In dem kleinen Kreis, der schon den Grund zur „Europe littéraire" legt, herrscht ein Höllenlärm. Heinrich Heine, der ironische und oft so scharfblickende Dichter, interessiert sich lebhaft für die Sache. Und durch Bocage[1]), Alexandre Dumas, Janin verbreitet sich die Legende von Mund zu Mund auch in weiteren Kreisen. Verblüffende Sensation: zu hören, zu schauen bekommt man, dargestellt in einem „dramatischen und sozusagen phantastischen Konzert", den musikalischen Roman eines schönen „Düsterlings"[2]) und einer Ophelia, die zur Dirne gestempelt ward. Da gibt's einen Hexensabbat, eine Brigantenorgie und obendrein einen Ausfall gegen Fétis[3]). Welch eine Attraktion!

Und wie wird sich Miß Smithson verhalten? Einst konnte sie, die anerkannte Tragödin, die Liebe eines Unbekannten verschmähen. Sie, der angebetete Theaterstern, übersah ihn oder tat wenigstens so: das entsprach ihrer Bestimmung. Heute ist sie ausrangiert, fast schon in den Klauen des Bankrotts, und weiß nicht, mit welchem Köder sie das Publikum für ihr Theater angeln soll; ob sie sich da einer so wirksamen Reklame widersetzen wird? Selbst wenn sie sich ihr entziehen wollte, würden ihre Schauspieler, ihre Familie, die Journalisten, die noch Interesse an ihr haben, sie überreden, sich unbedingt zu zeigen bei diesem seltsamen Konzert, dessen Hauptperson sie ist. Zur Not würde man sie hinschleppen, — so behauptet Berlioz in seinen Memoiren.

Sie wird also erscheinen.

Noch kannte sie ihn nicht. Sie wußte nur von seinen Extravaganzen: von jugendlich-leidenschaftlichen Briefen, Fensterbelauern, Bestechung einer Kammerfrau und vom Programm einer Symphonie, wo er sie als Dirne behandelte. Sie hielt ihn sogar — einem Gerücht zufolge — für epileptisch.

Doch er, liebte er sie denn jetzt? — und wie? Er hatte sie nur von weitem gesehen, hinter der Rampe, jener Flammenlinie, die das Wirkliche vom Unwirklichen trennt. Er hatte sie in seinen eruptiven Jünglingsträumen geschaut. Er hatte ihr aufgelauert, sie vergöttert in

[1]) Bocage, der große Darsteller romantischer Rollen.
[2]) Für das unübersetzbare „un ténébreux".
[3]) Fétis, belgischer Komponist und Musikkritiker (1784—1871).

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

seiner Musikjüngerbude: — „ein Regenwurm, der einen Stern anbetet!“ Dann hatte er sie verwünscht, verabscheut, immer noch ohne sie zu kennen. Dann hatte er sie in stürmischen Leidenschaften oder leichten Abenteuern gar völlig vergessen. Und jetzt führt sie das Schicksal wieder zusammen! Donner und Blitze! . . . Ophelias Bett! . . .

Liebte er sie? Das heißt für Berlioz: hielt die Phantasie sein Herz im Zauberland der Liebe gefesselt? Er hatte damals so viel Geschäftliches zu erledigen — so viele Besorgungen, so viele feine Intrigen zu knüpfen und zu lösen . . . Eilig mußte er seine Musikgeschütze abfeuern und — siegen.

Am 9. Dezember 1832 von $^1/_2$2 Uhr ab schwirrte der Konservatoriumssaal (Salle des Menus) von plaudernden Stimmen. Eingeladen hatte Berlioz die Kritik, die Mitglieder der Akademie, seine Freunde und die Freunde seiner Freunde. Die Reklame und Bocage's Name hatten eine ungeduldige Menge herbeigelockt; besonders war die Neugier der Sensationslüsternen aufgestachelt durch den musikalischen Roman, dessen Helden und Heldin sie streifen sollten. Die einen waren bereit, sich zu begeistern, einen Triumph zu inszenieren; die anderen waren mißmutig, spottbereit, neidisch. Wieder standen sich in dem engen, dröhnenden Saal die beiden feindlichen Heere gegenüber, die sich bei der „Hernani“ [1])-Schlacht so wacker in die Haare gefahren waren, und die erst kürzlich wieder bei dem Scharmützel um „Le Roi s'amuse“ geklatscht oder gepfiffen hatten. Dort die Akademiker, das hieß soviel wie die Steifbeine, die Glattrasierten, die Kahlköpfe; hier Jung-Frankreich: die mit den Künstlermähnen, der auffälligen Kleidung, dem forciert düstern Danteblick. Aber das heroische Fieber von 1830 ließ schon nach. Paris stand im Zeichen politischer Unruhe; das gediegene Mittelmaß kommt hoch und gewinnt an Geltung, symbolisiert in der Nationalgarde und dem Parapluie [2]) des Bürgerkönigs. Die dürftigen Geldverhältnisse, der Zwang des Geschäftemachens, ja selbst des Spekulierens stumpfte schon die Kunstbegeisterung ab. Ein Blick auf die Anwesenden war Beweis genug. Die Halsbinde der jungen Kunstrevolutionäre war weniger hoch, weniger gewagt; keine spanischen Capes noch breitkrempigen Filzhüte mehr, wie sie sich auf den Bildern von Pourbus oder Frans Hals breitmachen; um die Schultern der Frauen schlangen sich nicht mehr die langen, blassen Schals, die der Garderobe

[1]) Drama Victor Hugo's, dessen Erstaufführung 1830 zu einer regulären Schlacht zwischen Klassizisten und Romantikern führte.

[2]) Der Regenschirm galt als kleinbürgerlich, weil der Aristokrat, der eigene Equipage hat, keinen Schirm braucht.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Walter Scott's entlehnt waren und sich weich zwischen die Puffärmel schmiegten; auf den Röcken keine phantasievollen Zickzackgarnierungen aus Pelz, keine Spitzengarben, keine bauschigen Schleifenarabesken mehr. Alles neigte zum Bürgerlichen, Banalen — im Schatten des königlichen Parapluies.

Nahe beim Dirigenten Habeneck — Hector Berlioz. Man erkennt ihn; einer zeigt ihn dem andern. Klein, doch schlank und straff sich reckend; seine rote Mähne lodernd wie eine Punschflamme; die hochgeschweiften Brauen getrennt durch zwei tiefe, senkrechte Furchen, die über der geschwungenen Nase enden; und tief in den hohlen Schatten, wo seine Augen versinken, flackern ruhelos, phosphoreszierenden Wassertropfen gleich, zwei blaue Flammen.

Mit den Blicken zählt er im winzigen Saal die Freunde, spornt sie an. Da ist der überschäumende d'Ortigue, Gonnet, der elegante Janin, Dumas, die ganze Clique von der „Europe littéraire", Heine, Eugène Sue, Legouvé, Hiller . . . Sollte dieser „Erzschuft" ihm gar den Streich gespielt haben, Camille Moke, den „anmutigen Ariel" von ehedem, mitzubringen? Dort sind auch die Kritiker, die Künstler von der Oper, die Musiker vom Institut; und die Damen Lesueur mit dem Chevalier sind erschienen, dem Lieblingsschüler des alten Meisters Beifall zu spenden. Jedem lächelt oder nickt der junge Romantiker vor dem Kampfe zu.

Aber wo bleibt Harriett Smithson?

Durch den Verleger Schlesinger und einen Journalisten hat er ihr ein Billet für eine ganz exponierte Loge zugestellt: unmittelbar an der Bühne und nahe dem Platz, den er selbst einnehmen will.

Inzwischen ordnete sich das Orchester und stimmte die Instrumente; hier und da durchflog ein Zuhörer die Tiraden des Melologs oder das Programm der Fantastique. Der Verfasser hatte beides in einem eleganten Bändchen von etwa 20 Seiten — auf schönem Papier — vereinigt. Der Deckel trug ein Victor Hugo entlehntes Motto von romantischer Länge, das also anhub:

„Gewiß, so mancher Greis ohn' Feuer, ohne Locken . . ." — Miß Smithson betritt ihre Loge. Der ganze Saal hat nur noch Augen für sie. Das also ist die Heldin der Symphonie. Groß, dekorativ, im Glanz ihrer vollerblühten Schönheit, war die irische Tragödin höchst wahrscheinlich mit dem ganzen lärmenden Aufwand der Theaterdame und wohl auch mit der auffallenden Gesuchtheit ausländischer Moden gekleidet. Seit ihren Triumphen von 1827 hatte sie die Dreißig längst überschritten. Ihr schönes Blondinenfleisch hatte die Züge vergröbert, aber ihre Lippen waren noch eine herrliche lebende Blüte. Von aschblondem Haar umrahmt, schimmerte ihr Gesicht; sie war ein blendender Rubens. Und

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

das Unglück, die Sorge um das Morgen, die Überanstrengungen des Bühnenlebens verliehen ihr dazu einen gewissen müden, melancholischen Reiz.

Alle blickten auf sie. Und mehr als alle Hector Berlioz, kaum fünf Schritte von ihr entfernt.

Und die Wirkung der Symphonie Fantastique auf sie, auf ihn? Umwogt vom Taumel des Publikums, berauscht von seiner eigenen Musik und der Gegenwart der unnahbaren Geliebten, war der Autor, Ophelias einstiger Liebhaber, bis ins Mark erschüttert. Doch die Tragödin, was empfand sie? In dem poetisch freien Bericht, den ihm viel später erst seine Phantasie diktierte, leiht Berlioz allzusehr Miß Smithson seine eigene Empfindungen. Harriett Smithson scheint für Musik wenig begabt und nicht einmal besonders empfänglich gewesen zu sein. Konnte eine Symphonie — und gar bei einmaligem Hören — sie erobern, überwältigen oder ihr Herz entzücken? Gewiß, sich mit einer Frau beschäftigen — und zwar in der Öffentlichkeit — heißt ihr schmeicheln und dadurch schon sie weicher stimmen. Dagegen sprang das Programm der Fantastique recht roh mit ihr um: es stellte sie als Kurtisane hin. Ganz entschieden, dieser junge Mann ist doch reichlich extravagant, mußte sie sich sagen.

Unmittelbar nach der Symphonie erschien der Schauspieler Bocage auf der Bühne, um den Melolog: „Die Rückkehr zum Leben“ (Le Retour à la Vie) zu deklamieren.

„Gott! ich lebe noch! Es ist kein Traum! Wie eine Schlange schlich das Leben in mein Herz und will es abermals zerfleischen! . . .“

Der Schauspieler wankte, bleich, mit zerzaustem Haar und irrem Blick. Stoßweise preßt sich die Stimme zwischen den Zähnen hervor, zischend wie die Schlange, die ihm „am Herzen fraß“. Und dann mit einem Male Stimmausbrüche: Blitze zucken durch rollenden Donner. Die anwesenden Romantiker erkennen ihren großen Bühnenhelden wieder. Er erzwingt aller Bewunderung gleich bei den ersten Worten seiner Rolle als Künstler und Bruder „Antonys“. Dieselben Schauer gehen durch den Saal wie beim Drama Alexandre Dumas'. Man schlürft die Bewegungen des Schauspielers; wenn Bocage den Kopf in den Nacken wirft, überrieselt's die „Neutöner“. Bisweilen entringen sich ihm „Seufzer der Ironie, die wie Stahlsägen durch ihre Herzen knirschen“. Welches Schluchzen in seiner Stimme, welche Schmerzenslaute — als blutete sein Innerstes. Bedeckt er die Augen mit den Händen, so ist's, als hörte man des Todes Stimme: „Es werde Nacht!“ Und wenn er lächelt, so geht die Sonne auf über seinen Lippen! Derart war damals die Gewalt, die Zaubermacht, die dieser vollendete Typus des „Düsterlings“ ausübte.

Die irische Tragödin konnte nicht anders als sich für das Spiel, die Mimik ihres berühmten Kollegen interessieren. Sie selbst war seinerzeit

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

gerade mit der Pantomime an der Komischen Oper durchgefallen; sie wollte ihre Revanche haben. Bocage's Spiel war für sie eine Lehre, wofern sie nicht — nach Mimenart — ihren Logennachbarn, englischen Schauspielern, die himmelweite Überlegenheit ihrer eigenen Kunst klarmachte.

Plötzlich ein Skandal. Bei der Tirade gegen Fétis, gegen die Zensoren von Meisterwerken und „die traurigen Priester des Tempels der Routine", erlaubt sich Bocage, den im Saale anwesenden Fétis zu kopieren; er nimmt dessen Stimme, Haltung und Gesten an. Berlioz' Freunde, Musiker, Journalisten, — alles blickt auf Fétis; da ist er, auf dem Balkon.

Und Bocage deklamiert:

„Fluch über sie! Der Kunst fügen sie den lächerlichsten Schimpf an. Das sind die ekelhaften Vögel, von denen unsere öffentlichen Gärten wimmeln! . . . Haben sie Jupiters Stern, der Venus Busen beschmutzt, so brüsten sie sich stolz und selbstbewußt, gerade als hätten sie ein goldenes Ei gelegt!"

Bravos, Lachen, Trampeln. So fällt alles über Fétis, den im Staube Liegenden, her.

Dann kommt die Brigantenszene:

„Wir wollen unsern Königstöchtern jetzt
In ihrer Buhlen Schädel Wein kredenzen."

Darauf wird der Melolog ohne neuen Zwischenfall, ohne weiteres Hindernis zu Ende geführt.

Dieses „dramatische Konzert" mußte Miß Smithson unbedingt reizen. Sie war die Zielscheibe des ganzen Saals, der Gegenstand von Unterredungen, in denen ihr Privatleben, ihre Sitten schonungslos beschnuppert wurden; auf den Programmen, die die Zuhörer mit nach Hause nahmen, fungierte sie als Dirne; der gedruckte Melolog stellte sie auf dem Hexensabbat dar, „von eklen Wesen umringt, durch deren Liebkosungen besudelt, zu ihrer eigenen Schändung lächelnd; und ihr schamloser Tanz, ihre Bacchantinnenschreie beherrschten den Tumult der Orgie". So war sie also gründlich kompromittiert durch den Tollkopf, der sich neben den Dirigenten gestellt hatte, um besser die Blicke des Saales auf sie lenken zu können. Sollte sie da entzückt sein — oder nicht vielmehr sich abgestoßen, angeekelt fühlen? Wie er den gestürzten Fétis mit Füßen trat, so hatte er auch sie, die Gestürzte, mit Füßen getreten. Und da hatte man noch die Stirn, ihr von seiner Liebe zu reden! Und dieser Lausbub wünscht ihr vorgestellt zu werden? Er soll doch kommen, wenn er die Courage hat!

Diese „üppige blonde Frau" (wie Heine sie nennt) war bei all ihrem üblichen Phlegma heftiger Leidenschaften fähig; nur waren diese Ausbrüche nie von langer Dauer.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Wenige Tage später wurde ihr Berlioz vorgestellt. Was mögen sie einander gesagt haben? Konnten sie bei diesem plötzlichen Zusammentreffen andere Gefühle für einander hegen als Ärger, Verachtung, eine Art Wut oder gar Haß? In Wirklichkeit war jeder des andern Feind; aber beide neugierig und befriedigt, den Gegner zu erblicken und ihm gegenüberzutreten. Warum hatten sie sich nur beide von ferne gepeinigt? War das nicht Schicksal? Jedenfalls etwas Außergewöhnliches, Schmeichelhaftes, wovon man sprach . . . Schließlich blieb — trotz allem — das eine, kurz nach 1830 so Wirkungsvolle bestehn: der Reiz der Hamletgeste; die Schauspielerin war also selbst ferne von den Brettern für einen Menschen Ophelia gewesen. Und in Berlioz' einstigen Qualen war nicht alles ausschließlich Pose und Phrase gewesen, um die Freunde zu bluffen. Diese heißen, leuchtenden Augen, diese jungen Augen hatten wirklich geweint — um sie. Kurz, die einst so gewaltige Ophelia und der dürre Musiker mit der Mähne, beide verwundet im Fernkampf, sie berührten sich in einem Punkte: der zarten Leidensfähigkeit ihrer Herzen.

Was mögen sie einander gesagt haben? Oder vielmehr: welche geheimnisvollen, tiefen Bande knüpften sich zwischen diesen beiden Menschen durch den Blick, den Klang der Stimme, die unwiderstehliche Anziehungskraft, die die Schönheit dieser vollerblühten Frau auf den Phantasten, den Leidenschaftsmenschen ausübte, der ganz aus Nerven bestand? . . . Er habe sie immer geliebt, wird er ihr gewiß gesagt haben. In der Tat, damals konzentrierte sich seine ganze Liebeskraft, die ganze Wucht seines Begehrens auf sie. Vor dem Feuerglanz dieser Minute versank in blasse Vergangenheit alles, was nicht diese Liebe gewesen war. Aus übermäßiger Liebe war er grausam gewesen wie jene eifersüchtigen, mißtrauischen Liebenden, die selbst vor einem Mord nicht zurückschrecken: das Kopfkissen — welch ein Beweis für Othellos Liebe!

Er wird ihr sein unstetes Hasten geschildert haben, wie er oft verschwand und seine Freunde ihn in der Morgue suchten; und gewiß zitierte er ihr, wie er's später in den Memoiren getan hat, einen zugkräftigen Satz, auf den er sich etwas zugute tat. War er ihr aufgefallen, als ihn Bocage deklamierte? „Oh, warum kann ich sie nicht finden, die Julia, die Ophelia, nach der mein Herz schreit! An einem Herbstabend auf wilder Heide, vom Nordwind gewiegt, endlich in ihren Armen den letzten, melancholischen Schlaf finden!"

Er vergaß dabei — wie in seinen Memoiren —, daß er diesen Satz zwei Jahre zuvor Camille Moke zu Ehren geschrieben hatte. Und diese Phrase entzückte die Tragödin: sein fester Glaube riß sie mit.

An seine Familie — seine Schwester Adele und den Doktor[1]) — schickte

[1]) Berlioz' Vater war Arzt.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Berlioz bald nach dem Konzert Siegesbotschaften. „Außerordentlicher Erfolg . . . Von Beifallstosen erdrückt: beste Schwester, Du hättest einen Nervenschlag bekommen! . . . Bocage unwiderstehlich, erhaben . . . Paganini, Victor Hugo, Alexandre Dumas, Adolphe Nourrit: sie alle stiegen auf die Bühne, um mich zu begrüßen . . . Auf der Straße, im Theater ziehen Leute, die mir völlig fremd sind, den Hut vor mir ab; laute, schwirrende Unterhaltungen in den Salons, in der Oper, im Foyer, in den Kulissen . . .“ Gleichzeitig schickte er für die Freunde Exemplare des Melologs mit. Und auf Bocage und das endlose Beifallklatschen zurückkommend: „Bei der Tirade: ‚Oh, warum kann ich sie nicht finden, die Julia, die Ophelia, nach der mein Herz schreit!‘ traten die Taschentücher in Aktion.“

Aber an die Familie — kein Wort von Ophelia-Smithson. —

Vom Erfolg berauscht, hatte der ungeduldige Laureat, der bald nach Deutschland abreisen sollte, schon während des Konzerts eine Wiederaufführung der Fantastique und des Melologs beschlossen.

Würde die Eroberung der irischen Schauspielerin bis zu diesem Termin gelingen? O daß sie doch in den Konservatoriumssaal zurückkehrte, nun sie wußte, daß selbst die Schmähungen des Programms Beweise einer eruptiven Leidenschaft waren! Wenn sie wiederkäme, nur eingedenk der Innigkeit, der Heftigkeit, des Lyrismus seiner „großen und poetischen“ Liebe! Sie, die auf der Bühne wirkliche Tränen vergoß, o daß sie doch Tränen fände, wenn Bocage die schicksalschwere Anrufung an die unerreichbare Ophelia richtete, an die Julia, die nie den liebessiechen Künstler auf wilder Heide einschläfern wird!

Kam die Heldin der Fantastique, um noch einmal den musikalischen Roman, Bocage's Flehn anzuhören? Kam sie wieder, „die Julia, die Ophelia, nach der das Herz des Musikers schrie“? Und herrschte im Publikum dieselbe Neugier, dieselbe Begeisterung, dasselbe Staunen?

Jedenfalls dirigierte Habeneck nicht wieder: der berühmte Kapellmeister wollte nicht wieder Mitschuldiger des Ausfalls sein, der sich doch allzu unverhüllt und öffentlich gegen Fétis richtete.

Der Ertrag des „wiederverlangten“ Konzerts entsprach ebensowenig wie der des ersten den Hoffnungen des Laureaten. „Der Erfolg hat sie in künstlerischer Hinsicht übertroffen“, schrieb er bald darauf dem Minister für Handel und öffentliche Arbeiten, dessen Ressort damals die schönen Künste unterstellt waren. Zur Deckung „seiner dringendsten Ausgaben“ bat er ihn um eine Indemnität von 500 Francs.

Er hatte sie bitter nötig. Da er als Stipendiat des Königs vorschriftsmäßig in Deutschland hätte sein sollen, war es ein unkluger, aber von der Not gebotener Schritt, den Behörden zur Kenntnis zu bringen, daß er nicht

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

dort war. Und schlimmer noch: er bekundete seine Anwesenheit durch eine Geldpetition. Diese Unterstützung, schrieb er, wäre mir „ein Sporn zu neuem rastlosen Schaffen; als Schüler der ‚École française' habe ich die Pflicht und den Wunsch, dieser ehrenvollen Auszeichnung gerecht zu werden".

Trotz seiner bevorzugten Stellung, und obwohl er sein Gesuch zweifellos befürworten ließ, wurde es abgelehnt — mit dem Ausdruck des Bedauerns und einem Verweis.

„In Ihrer Eigenschaft als Stipendiat des Königs sollten Sie — gemäß den Statuten der Akademie — seit dem 1. Januar a. c. in Deutschland sein; ich fordere Sie auf, sich ohne Verzug dorthin zu begeben." (Brief vom 3. Februar.)

Abreisen also? Paris verlassen? Ophelia verlassen? Mit doppelter Gewalt ergreift ihn ein selig berauschender Wirbelsturm: Liebesfieber, Geschäftswut.

Er bleibt.

In Konzerten und Theatern, beim Verleger, beim Drucker, in den Redaktionen, überall zeigte er sich, redete, gestikulierte, raufte seine rote wallende Mähne. Unbestreitbar war er in diesem Winter der Löwe der Leidenschaftsmusik!

Und dann diese Liebesausbrüche! Berlioz entsetzte seine Freunde. Die Liebe verwüstete ihn, — wenigstens nahm der schöne „Sataniker" zwischen zwei Geschäftsgängen oder zwei Finanzoperationen Posen tiefster Zermalmung an.

„Nie hat ein intensiverer Schmerz am Herzen eines Menschen genagt. Ich bin in der siebenten Hölle. Ja, nage, nage nur: ich spotte Dein! Versuch's doch, ob ich mit der Wimper zucke! Wenn Du alles weggefressen hast, wenn vom Herzen nichts mehr übrig ist, wirst Du schon von selbst Halt machen. Fluch und Verdammnis! Ein glühend Eisen könnt' ich mit den Zähnen zermalmen! — Prächtig! — Reizend! — Leb' wohl! —"

Grausame Ophelia! Sie gab also dem zärtlichen Sehnen ihres stürmischen Hamlet nicht nach! Er verfolgte sie bis in ihre Wohnung — aufdringlich, — bald wortkarg, schicksalhöhnend, frivol spottend; bald donnernder als Bocage in „Antony".

Ophelia konnte sich seiner nicht erwehren.

Ihre Mutter, ihre Schwester (eine zanksüchtige Zwergin) mischten sich ein, um sie zu befreien; sie lenkten die Wut, die Verachtung, den Sarkasmus des Ungebärdigen auf sich. Er ließ nicht locker; der Widerstand reizte ihn, stachelte ihn auf.

Ophelia, die Dekorative, Vollerblühte, blieb gelassen, temperamentlos,

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

schwankend und entschlußunfähig — bis auf plötzliche, rein theatralische Wallungen. Neben dieser pompösen, schon überneigenden Blüte fühlte sich Berlioz nervös, erregbar; Berlioz, der zudem jünger war als Harriett, und den das Sehnen zusammenkrampfte. Auch hatten leichte Liebeleien ihn an rasch erfochtene Siege gewöhnt.

Fern von ihr quälten ihn andere und grausamere Foltern: seine Phantasie, die Suggestionskraft seiner eigenen Worte, das Zwingende einer wahrhaft gelebten Rolle, der Sinnenprickel der Boulevards und Theater, glücklichere Freunde um sich; und mehr als alles seine schlaflosen Nächte, durchspukt von Visionen, die sinnenpeitschenden Nachtgesichte in Ophelias einstigem Bett! . . .

Die unglückliche Tragödin hatte drängendere Nöte als die Sorge um das Glück eines doch allzu jungen, wenig begüterten und entschieden gar zu unbequemen Liebhabers.

Kurz zuvor war sie mit ihrer Truppe nach der rue Chantereine (jetzt rue de la Victoire) übergesiedelt. Ein letzter verzweifelter Versuch. Die Zeitungen kündigten schon kaum mehr die Aufführungen der englischen Schauspieler an, und rezensiert wurden sie überhaupt nicht mehr. Man behauptete sogar, daß sich Miß Smithson nur „dank einer hohen Protektion" über Wasser zu halten vermochte. Am 5. und 8. Januar hatte sie „Bertram", eine Tragödie, und den „Gespensterbräutigam" von Moncrief gegeben, dann „Die Lästerschule" von Sheridan, dann „Othello", „Romeo", „Das gerettete Venedig" (von Otway).

Welche Bilder, welche Qualen für Hector! Seine Julia starb in fremden Armen, mit einem Kuß, den nicht er auf die Lippen gedrückt. Donner und Blitze! Er sah, wie zu den Füßen seines Idols ein Mann in brünstigen Qualen sich wand, — und e r war nicht der Mann.

Er kann nicht mehr. Und da sie ihm noch immer widerstrebt, schreibt er seinem Vater (um den 1. Februar), er wolle Ophelia heiraten.

Dieser Entschluß rührte zweifellos die bankrotte Tragödin, die in den Sitten des Theaters groß geworden war. Sie, die Tochter einer Schauspielerin, hatte die Bühne nie verlassen und hatte — trotz ihrer 33 Jahre — doch nur einen Winter lang den Erfolg gekannt. Jetzt lasteten Schulden auf ihr; sie hatte ihre Mutter zu ernähren und war behindert durch eine verwachsene, neidische Schwester. Und nun fing sie an, müde und schlaff zu werden und vorzeitig das Nahen des Alters zu fühlen, wie es das unstete, verzettelte, armselige Leben der Wandertruppen mit sich brachte. Sie brauchte nur ihren Spiegel zu befragen: da sah sie übervolle, schwammige Schultern, Hals- und Brustlinie verschwimmend, plumpe Taille, massive Hüften . . . Und da kommt dieser erstaunliche kleine junge Mann, verliebt bis zum Wahnsinn, sprühend vor Kühnheit und Genie, der den

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Ruhm vergewaltigt, — und setzt seine Zukunft aufs Spiel in einer Aufwallung von Liebe . . . Und das um ihretwillen! . . .

Sie war gerührt. Sie fühlte, daß er sie liebte. Ihre festlich gestimmten Seelen fanden Worte der Verzückung, die der Alltag nicht kennt. Plötzlich — aber auf wie lange? — schmolz der alte Groll in Tränen der Rührung.

„O Glück! Die Sonne strahlt mir jetzt im hellsten Glanz! Zwischen Harriett und mir ist alles licht geworden. Ihre Liebe zeigt sich stark . . ."

Berauscht von sich selbst, fühlen sie sich stärker als das Schicksal. Alles wollen sie überwinden. —

Hectors Brief entsetzte seine Familie. Die bigotte reizbare Madame Berlioz war überhaupt nicht zu beruhigen. Eine Schauspielerin heiraten, er, der Sohn ehrbarer Bürger, die mit Magistratspersonen und Offizieren verwandt waren! Aber dahin müssen ja Prinzipienlosigkeit und Mangel an Religiosität führen! Ein Frauenzimmer von der Bühne heiraten, eine Person, die er selbst als Dirne bezeichnete, die älter war als er und obendrein bankrott!

Dr. Berlioz antwortete seinem Sohn mit einem endgültigen Veto.

Nichts hält den verliebten Berlioz zurück. Er will seine Ophelia haben. Sie wollte sich widersetzen: er heiratet sie doch; nun macht man ihm Schwierigkeiten: er heiratet sie doch.

Umgehend wendet er sich an einen Juristen: seine Familie wird er schon kleinkriegen. Er will so schnell zu Werk gehen, daß Harriett selbst, die hintenherum von ihrer Mutter und jenem Ekel von Schwester bearbeitet wird, nicht Zeit findet, ihr Wort zurückzunehmen. Am liebsten würde er dem Dr. Berlioz postwendend auf gestempeltem Papier antworten.

Am 14. Februar unterzeichnet er beim Notar Guyot in Paris eine Vollmacht, die Edouard Rocher, einen Landsmann und Jugendfreund, ermächtigt, Dr. Louis Berlioz durch notarielle Vermittelung das „respektvolle Einwilligungsgesuch"[1]) zukommen zu lassen.

Dr. Berlioz gab Edouard Rocher zu verstehen, daß er unrecht daran tue, sich in diese Angelegenheit zu mischen. Auf dem Schriftstück wurde notiert, das Gesuch sei in Abwesenheit der Eheleute Berlioz ihrer Dienstmagd Julie Danthon eingehändigt worden.

Die Ungeduld der Liebenden in Paris wuchs mit jedem Tage. Nach einem Moment lyrischer Aufwallung wurde Harriett wieder sie selbst,

[1]) Wenn Eltern nicht von selbst in die Eheschließung der Kinder willigen, müssen in bestimmten Zeitabständen drei „sommations respectueuses" an sie gerichtet werden.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

apathisch, eine Beute des Zweifels und der Angst. Um die Unkosten zu vermindern, zeigte ihr Theater — aus Mangel an Zuschauern — fast nur Spielausfälle an. Und spielte man, so spielte sie nicht mit. Ihre Mutter und Schwester versuchten fortwährend sie von Berlioz „abzubringen". Wenn er endlich bei seiner Ophelia war, so strich die Schwester wie ein boshafter Gnom um sie herum, belauerte sie, mischte sich ein, redete mit, setzte sich zu ihnen: nie waren sie allein. — Und schon war er weniger verliebt oder doch weniger blind vor Liebe. Er sah ein, daß, um seine Ophelia zu lieben, Courage nötig war, viel Courage, „höllische Courage".

Von Tag zu Tag häuften sich Harrietts Schulden. —

Eine Benefizvorstellung zugunsten der unglücklichen Schauspielerin war seit über einem Monat angezeigt und immer wieder verschoben worden. Wird sie zustande kommen — trotz der drängenden Geldnot?

Das Benefiz Ophelias macht Berlioz zu seiner Sache, jetzt wo er durch das „respektvolle Einwilligungsgesuch" sozusagen ihr rechtmäßiger Verlobter ist. Zudem bedeutet ja die Einnahme, wenn sie das Defizit verringert, einen Beitrag zur künftigen gemeinsamen Kasse. Berlioz also ist rührig, wie im eigenen Interesse, ist unternehmend, erfinderisch, unermüdlich. Er steckt sich wieder hinter seine Journalisten-Freunde, seine Seïden. Er erzählt Ophelias Mißgeschicke; die Liebe stachelt seine fortreißende Beredsamkeit an; von sich selbst spricht er; und jetzt, wo es doch galt, seiner Geliebten praktisch aufzuhelfen, kann er nicht anders als seine eigene tragische Liebesgeschichte verbreiten, sie aufputzen, verschönern, dramatisieren.

Bei Ophelia führt das Liebesduett täglich zu Mißstimmungen, Gezänk und Zerwürfnissen. Die Schwester, die künftige Schwiegermutter sind immer zugegen in den erbärmlichen engen Zimmern des Hôtel du Congrès. Berlioz leidet, möchte aus der Haut fahren. Er würde auf sie verzichten, sagt er; aber er schwört, das wäre sein Tod. Ophelia weist dies Sühnopfer zurück. Wenigstens ruft diese dramatische Regung bei der phlegmatischen, illusionslosen Schauspielerin einen Zärtlichkeitsausbruch hervor . . . Donner und Blitze! „Wie soll ich mich mäßigen? Meine Liebkosungen sind ihr zu heiß. Sie versengt mir das Herz — vor mir ist sie entsetzt! . . ."

Trotz dieser stürmischen Liebesduette leiteten die Verlobten die Benefizvorstellung in die Wege. Harriett selbst lief von früh bis spät, flehte einflußreiche Größen an, ihr zu Hilfe zu kommen. Das Programm werde eine Theateraufführung unter ihrer Mitwirkung und ein Konzert unter der Leitung ihres Verlobten bringen. Schon vor der Hochzeit also ein Benefiz Smithson-Berlioz. Die allgemeine Neugierde war durch die jüngsten

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Konzerte und deren Rezensionen, durch den Ausfall gegen Fétis und die Tiraden Bocage's — „die Ophelia, nach der mein Herz schreit . . .“ — aufgestachelt worden: die Unternehmung Smithson-Berlioz mußte, gut lanciert, einen schönen Ertrag abwerfen. Schon „ließ sich alles ganz leidlich an“, konstatierte Berlioz.

Am 1. März nachmittags hatte die allzu dekorative Ophelia eine Droschke gemietet, um der Direktion der Beaux-Arts ihre Aufwartung zu machen. Sie steigt ab, majestätisch, imposant; ihr Fuß gleitet aus, sie bricht sich das Bein.

Aus ist's mit dem Benefiz.

Der Verlobte eilt herbei . . . Bruch oberhalb des Fußgelenks.

Wie sie schreit, als man ihr den Verband anlegt! In der Nacht Fieber und Schmerzen. Sollte der Verband schlecht angelegt sein? Am nächsten Morgen untersucht ihn der Arzt und nimmt ihn ab.

„Sie leidend und unglücklich sehn und nichts für sie tun können! Je größer ihr Unglück wird, desto fester klammere ich mich an sie.“ —

Er schreibt keine Musik mehr.

Jeden Tag gegen Abend begibt er sich ins Hôtel du Congrès zu seiner lieben Kranken. Sie fängt an aufzustehn und auf Krücken durchs Zimmer zu gehn. Eine langsame Heilung! Fast sind's schon drei Monate . . . Der ehemalige Student der Medizin mußte sich nur zu klar darüber sein: ein Schienbeinbruch bei einer Frau von über dreißig Jahren — besonders wenn sie so korpulent ist — macht das Gehen auf lange Zeit hinaus unmöglich. Nach wenigen Schritten sank Harriett erschöpft auf ihr Bett zurück.

Das Scheusal von Schwester ließ die Verlobten nie mehr allein. Wieviel Geduld gehörte dazu, „die verfluchte kleine Bucklige nicht umzubringen! . . . Eben hat sie gewagt, mir ins Gesicht zu sagen, sie würde mich zum Fenster hinauswerfen, wenn sie nur Kraft genug hätte! . . .“

„Verdammte Zwergin“, wie zäh sie war! Unablässig bemüht sie sich, einen endgültigen Krach herbeizuführen. „Sie erdichtet abgeschmackte Verleumdungen.“ Jedenfalls tischt sie der Genesenden angelegentlich jeden Klatsch auf, den sie irgendwo aufgeschnappt hat. Wie sie nur glauben könne, daß er die Frau liebe, die er vor versammeltem Publikum — und gar noch im Melolog — als Dirne hingestellt hatte! Er spiele nur mit ihr, wie er auch eine allzu bereitwillige Pianistin an der Nase herumgeführt habe. Aber die sei wenigstens gewitzigt genug gewesen, den unbequemen Verehrer abzuschütteln; die habe eine gute Partie gemacht, sitze im Geld . . .

Nach solchem Gerede der „verruchten Zwergin“ gab's immer wieder Tränen, Verzweiflung, Bruch zwischen den Liebenden. Die Tragödin, deren

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Seelenpein auf der Bühne unwiderstehlich wirkte, mußte in solchen Situationen sich großartig ausnehmen. Und um die Zwergin zu ersticken, griff der junge Romantiker zum Kopfkissen Othellos! . . . Er sprach von Selbstmord, wollte sein Leben als Sühnopfer darbringen! . . .

„Also wieder ein fingierter Selbstmord — wie für die andere!" antwortete man ihm.

Er floh — wutschäumend.

Es war aus.

Doch dann schrieb er: „Wenn Sie nicht meinen Tod wollen, so lassen Sie mich im Namen der Barmherzigkeit — ich wage nicht zu sagen: der Liebe! — wissen, wann ich Sie wiedersehen kann.

Ich bitte Sie auf den Knien, schluchzend, um Gnade, um Vergebung!

Ich warte auf Ihre Antwort wie auf den Urteilsspruch meines Richters! H. Berlioz."

Die Kranke war gerührt, aber zögerte noch.

Er kam wieder.

Und er bestürmte sie mit wilden Liebesausbrüchen.

Alle jungen Künstler, Journalisten, Dichter, Theaterleute zog er ins Vertrauen. Jules Janin, Liszt, Hiller, Legouvé, Eugène Sue, d'Ortigue, Thomas Gonnet, ja selbst Alexandre Dumas, ja selbst Heinrich Heine: wem blieb das Zähnefletschen des „Père la Joie" unbekannt? Bis in die Provinz hinein schreckte es den harmlosen Ferrand und den Royalisten Duboys. In Paris war einer vom Jungen Frankreich des rasenden Liebhabers „ständiger Berater"; ein anderer war „beigeordneter Beichtvater". Bisweilen traf unser „Düsterling" — wie Hamlet auf der Terrasse von Helsingör — um Mitternacht mit ein oder zwei Horatios zusammen, die zur entscheidenden Beratung berufen waren. In Ermangelung wirklicher Begebnisse erzählte er ihnen erdichtete Episoden:

„Mein Vater willigt ein", versicherte er; „aber sie, sie hat mir geantwortet: Nicht jetzt, Hector, mein Fuß tut mir zu weh! . . . Donner und Blitze! Mußte sie nicht fürchten," schluchzte er stöhnend, „daß ich sie erwürgen würde! . . ."

Und die Kameraden, Eugène Sue und Legouvé, lachten um die Wette. Und dann trösteten sie ihn, predigten ihm — und warteten den nächsten Sturm ab.

Ach, selbst er, der sonst so Tätige, Eigensinnige, schien mutlos und beunruhigt. Was hatte er damit erreicht, daß er sich seit acht Monaten in Paris abplagte? Nichts Positives. Und alles stand auf dem Spiel! Sollte er im kommenden Jahr nach Deutschland reisen? Oder falls er blieb, würde er nicht seine Pension einbüßen? Sollte er Ophelia heiraten? Sollte er die juristische Fehde gegen Dr. Berlioz und die Kämpfe gegen Ophelia selbst, gegen ihre Mutter und Schwester fortsetzen? . . .

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Jetzt schwankte er. Mußte er in diesen Zweifeln nicht auch die Geldfrage in Betracht ziehen? Heiratete er gegen den Willen seiner Familie, so brachte er sich um sein Erbe und heiratete dafür Ophelias Schulden . . . Er schwankte. Das erste Einwilligungsgesuch hatte er aus innerster Überzeugung im Februar losgelassen. Das dritte und letzte hätte bei Einhaltung der gesetzmäßigen Fristen im April eingereicht werden können. Nun war es Anfang Juni: der „vulkanische" und doch so berechnende Liebhaber schreckte vor diesem äußersten, fast unwiderruflichen Schritt zurück.

Am 5. Juni endlich wurde das dritte Einwilligungsgesuch in La Côte St. André der Magd des Arztes ausgehändigt; Herr und Frau Berlioz verweigerten die Annahme.

Was nun? Es ist Sommer. Unmöglich, Konzerte zu organisieren. Um Artikel loszulassen, war es auch besser die Konzertsaison abzuwarten. Die einzige wirkungsvolle Publizität ist die, die sofort einschlägt . . . Komponieren? — Ist es das am dringendsten Gebotene? Außerdem würde die Arbeit ihn isolieren, den Kontakt mit den Freunden stören. Und die Zeit drängt. Vor Ablauf von fünf Monaten muß er nach Deutschland reisen — oder seine Pension verlieren. Was tun? . . . Es blieb ihm nichts anderes übrig, als Ophelia zu heiraten, wenn sie sich endlich einverstanden erklärte.

Er liebte sie, — wenigstens hatte er sich in den Gedanken verrannt: eine fixe Idee, heftig, tyrannisch, hielt ihn gefangen; sie wirbelte seine ganze Seele durcheinander wie ein prächtiger Sturm. Mitten in den Erregungen, Intrigen und tausend kleinen Nichtigkeiten, die einen ungeduldigen Künstler knechten, der als Löwe der romantischen Musik gelten will; mitten in diesem aufregenden, fiebrischen Treiben war die imposante, ruhevolle Ophelia das magische Reizmittel, das in ihm die krampfhaftesten, stürmischsten Begierden aufpeitschte. Selbst leidend, weinerlich, immer unentschlossen, dieses menschgewordene „Brüllen" zu heiraten; von allen verlassen, wie sie so lange, bange Stunden melancholisch dalag, gewann sie eine neue Zauberkraft: die unbezwingliche Macht ihrer Milde. Er weinte.

Sie blieb unbeugsam: sie wollte nicht ihre beiden Geschicke aneinanderketten . . . Himmel und Erde! . . . Warum hatte sie scheinbar nachgegeben? Warum ihn die Einwilligungsgesuche an seine Familie richten lassen? Warum begleitete sie ihn nach den Tuilerien und zeigte sich vor aller Welt, als ob ihr Bund besiegelt sei? Zwischen Verzweiflung und Verzückung hin und her geworfen, bricht er zusammen.

Er wird sie besiegen oder sie fliehen.

„Heute abend (1. August) sehe ich sie vielleicht zum letztenmal!"

Und er fügt hinzu: „Hoffentlich wird es bei Tränen bleiben!" . . .

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Er sieht sie wieder. O Wonne, sie willigt ein.

Er sieht sie abermals. Diesmal zögert sie, willigt nicht mehr ein.

Schreckliche Wochen. Furchtbarer Kampf zweier feindlicher Elemente. Herrliches Schauspiel, das ihn zugleich vernichtet und begeistert . . . Und welche Berichte, welche Gebärden den Freunden gegenüber. Donner und Blitze! Es ist, als wollte sich die glühende Lava eines Vulkans mit dem Wasser eines Flusses vermischen!

Berlioz vergiftet sich!

Wenigstens erzählt er, schreibt er den Freunden, er habe sich vergiftet.

Es war zu seiner Julia Füßen . . . Sie weigerte sich . . . Er nahm sich das Leben . . . Die verwünschte Schwester, der Gnom, kam noch dazwischen, und Harriett antwortete auf Hectors Rasereien mit dem Vorwurf, er liebe sie nicht genug . . . Sie nicht genug lieben, o Himmel! . . . Er erwidert nichts mehr: er schluckt Opium.

Schreckensschreie Harrietts! . . . Großartige Verzweiflung der Schauspielerin! . . . „Und ich, teuflisch lachte ich auf. Lebensgier packte mich beim Anblick dieser schrecklichen Liebesbeteuerungen. Ein Brechmittel her! . . . Ipecacuana!"

Und dann erbricht er „zwei Stunden" lang.

Drei Tage, so versichert er, ist er krank. In ihrer Verzweiflung bietet Harriett sich ihm als Opfer dar. Er soll ihr diktieren, was sie tun muß; sie wird gehorchen.

Er erholt sich; sie kündigt den Gehorsam, zögert, zieht zurück.

„Sie will noch ein paar Monate warten. Verflucht! Ich will nicht mehr warten. Ich habe zuviel gelitten. Wenn es ihr nicht paßt, daß ich sie morgen — Sonnabend — zum Standesamt führe, so reise ich nächsten Donnerstag nach Berlin."

Und er würde nicht einmal allein reisen. Was ihn stark machte, ihn drängte, eiligst ein Ultimatum an seine Ophelia zu schicken, war die Aussicht auf ein neues Idyll. Seine Freunde, vor allem der verschmitzte Jules Janin, waren auf den Gedanken gekommen, seiner Liebestollheit eine andere Partnerin aufzutreiben. Um seine Phantasie recht aufzupeitschen, hatten sie einen ganzen Roman ersonnen: das junge Mädchen sei als Kind von einem Greis gekauft worden, werde wie eine Sklavin gefangengehalten, wolle aber lieber sterben, als ihre Reinheit verlieren!

Berlioz sieht sie und findet sie entzückend.

Er will sie entführen, weil das Schicksal sie ihm in die Arme wirft. Schon bestellt er (am 30. August) die Reisepässe. Er verspricht seinen Freunden Nachrichten aus Berlin.

„Wenn sie mich liebt, werde ich mein Herz ausringen, um einen letzten Tropfen Liebe herauszupressen."

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Ophelia und Paris hielten ihn zurück. Der allzu bereitwilligen Mitspielerin, der märchenhaften „Gefangenen", die einen Tag lang dem Harem eines sagenhaften Alten entsprungen war, gaben Freunde und er selbst eine kleine Abfindungssumme. Jules Janin nahm diese delikate Sache in die Hand.

Und das Aufgebot von Hector Berlioz und Harriett Smithson wird erlassen.

„In vierzehn Tagen wird alles vorbei sein. Endlich!! Oh!! Wahrhaftig, es war die höchste Zeit."

Er hatte nicht mit der „Schwerfälligkeit menschlicher Gesetze" gerechnet.

Einen ganzen Monat noch zog sich's hin. Wie und wovon lebten sie? Die Gläubiger der ehemaligen Theaterleiterin waren noch nicht bezahlt. Trotz ministeriellen Beistands und zweier Benefizvorstellungen lasteten 14000 Francs Schulden auf ihnen . . . Harriett, ihre Mutter, ihre Schwester und Hector, sie alle vier sollten von der Pension des Prix de Rome leben: von zweihundert und etlichen Francs monatlich! . . . Wenn nun der große Tag kam, wovon sollten sie Hochzeit machen? Womit den Hausstand begründen?

Die Freunde erwiesen sich gefällig. Einer von ihnen pumpte 300 Francs.

Am 3. Oktober wurden sie Faubourg St.-Honoré, in der Kapelle der englischen Gesandtschaft, von einem Kaplan getraut. Einer der Trauzeugen war Liszt. Berlioz triumphierte und wahrte doch seine Ruhe. Harriett weinte.

Die paar anwesenden Freunde, die „verruchte Schwester" ließen sie allein; die Neuvermählten begaben sich nach Vincennes.

Draußen vor der Stadt — wohl eine Meile weit — lächelten ihnen Gärten, Obstgärten, Weinberge im milden Sonnenlicht. — Der Bräutigam hatte für ihr erstes intimes Zusammensein ein bescheidenes Nest bestellt, ein kleines, abseits gelegenes Haus, wo sie, von keinem Störenfried, keinem Bedienten belästigt, das Mahl einnahmen, das der nächste Gastwirt gebracht hatte. Im Obstgarten pflückten sie selbst ihren Nachtisch. Die weiche Wollust dieses Spätsommerabends harmonierte mit der ruhevollen, üppigen Schönheit der blonden Irin. „Das Wetter war entzückend, lachend, mild, frisch, prachtvoll . . . Unverschämtes Glück!"

Wenige Tage später schrieb Berlioz den Freunden, seine Frau — die einstige „Dirne Smithson" — sei jungfräulich, „so jungfräulich wie nur möglich" gewesen.

Und der junge Ehemann fügt hinzu: „Es ist kaum glaubhaft, wie man bei einer Schauspielerin in ihrem Alter all das vorfinden konnte, was ich vorgefunden habe."

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

WARUM ES SO SCHWER IST IN PARIS EINEN GUTEN CHOR ZUSAMMENZUBRINGEN

EINE SOZIAL-MUSIKALISCHE STUDIE

von Albert Schweitzer-Straßburg i. E.

Als meine Freunde und ich vor einigen Jahren darangingen, in Paris einen Bach-Verein zur Aufführung der Passionen und Kantaten zu gründen, warf man uns von allen Seiten ein, daß wir mit unserm Unternehmen über kurz oder lang notwendig Schiffbruch leiden müßten, weil es in Paris unmöglich sei, auf die Dauer einen guten Chor zusammenzuhalten. Auf unsere Antwort, daß sich auch hier wohl durchführen ließe, was anderswo bestände, gab es nur mitleidiges Achselzucken.

Tatsache ist, daß alle Chöre aus Freiwilligen der Gesellschaft sich in Paris keines allzu langen Daseins zu erfreuen hatten. Sie gingen gewöhnlich — wenn nicht schon früher — mit ihrem Stifter zugrunde. Zum größten Teil waren es nicht einmal rein Pariser Gründungen, sondern Unternehmungen der in der Hauptstadt ansässigen elsässischen Gesellschaft. So erklärt es sich, daß Paris den besten gemischten Chor in der Mitte der achtziger Jahre besaß, gerade zu der Zeit, als die elsässische Gesellschaft und ihr Anhang aus den Ostdepartements durch die Auswanderung aus dem Reichsland, die nach dem Jahre 70 stattfand, die größte Bedeutung gewonnen hatte und in Politik und Geisteskultur eine geradezu führende Stellung einnahm. Damals blühte die vom Ingenieur Fuchs gegründete „Concordia". Ihr verdankte Paris die erste Bekanntschaft mit den Passionen und Kantaten Bachs. Die hervorragendsten Musiker hatten Fühlung mit ihr und widmeten ihr ihre Kräfte. Mit einem Male aber brach die Herrlichkeit zusammen. Der Kreis, der hinter der Gesellschaft stand, war nicht bedeutend genug, um ihr auf die Dauer das nötige Leben zuzuführen. Sie vermochte nicht den Übergang aus dem Stadium der persönlichen Schöpfung in den der selbständig organisierten, objektiven Bestand besitzenden Vereinigung zu finden. Ihre reichen Musikalien werden seit Jahren zu einem Spottpreis feilgeboten, ohne daß sich ein Käufer findet, was beweist, daß kein leistungsfähiges Chorunternehmen die „Concordia" unterdes abgelöst hat.

Nur die Chöre, die ganz oder fast ausschließlich aus honorierten Berufssängern bestehen, haben sich gehalten. Die bedeutendsten gehören

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

der Vereinigung der Konservatoriumskonzerte, der Colonne'schen Gesellschaft und Vincent d'Indy's „Schola cantorum" an. Die Männerstimmen sind diesen Chören zum Teil gemeinsam. Sie rekrutieren sich aus Kirchensängern, die zugleich dem Chor der großen Oper angehören.

Keiner dieser Chöre hat es zu einer richtigen Vollendung gebracht. Am meisten hat Colonne mit dem seinen in „Faust's Verdammung" von Berlioz geleistet. Daß sie bestenfalls in der guten Mittelmäßigkeit stecken bleiben, liegt nicht an dem stimmlichen Material. Dieses ist, besonders im Chor der Konservatoriumskonzerte, zuweilen geradezu ausgezeichnet. Aber es fehlt Zeit und Geld zum gründlichen Studium der Werke. Für jede Probe muß man 3—5 Francs pro Sänger rechnen; das macht bei einem Chor von 80—90 Köpfen etwa 400—500 Francs. Bei diesen Verhältnissen ist das gründliche Durcharbeiten eines Werkes unmöglich. Man muß unter Umständen den „Messias" oder die „Matthäuspassion" mit drei oder vier Proben herausbringen. Bei der Routine der Berufssänger ist es selbstverständlich, daß das Äußerliche klappt. Größere Entgleisungen gehören selbst beim flüchtigsten Studium zu den Seltenheiten. Aber es fehlt die Dynamik und die Vertiefung.

Die Disziplin ist nicht sehr stramm. Es ist mir immer aufgefallen, wie wenig, auch bei dem Chor der Konservatoriums-Konzerte, die Direktion beachtet wird. Über drei Viertel der Mitsingenden schauen von Anfang bis zu Ende in ihre Noten, aus Undiszipliniertheit und weil die Partie nicht sitzt. Der Dirigent muß alle möglichen Konzessionen machen. Man probt gewöhnlich im Sitzen; oft haben Damen und Herren den Hut auf dem Kopf; reichliche Erholungspausen müssen eingestreut werden; die vereinbarte Zeit darf unter keinen Umständen überschritten werden.

Vor allem aber fehlt der Geist. Zu einem wirklichen Chor gehört ein durch ein gemeinsames Ziel geschaffenes Gefühl der Zusammengehörigkeit. Davon kann bei den Pariser Chören von Berufssängern keine Rede sein. Vor allem fehlt auch die innerliche Ergriffenheit und Begeisterung, die aus längerem, liebevollem Studium eines Werkes fließt und der Musik Wärme und Weihe verleiht. Vom Stolz und von der Freudigkeit, die so oft mittelmäßige Chordarbietungen auf künstlerische Höhe zu erheben vermögen, fehlt hier jede Spur. In der Kunst, wie überall da, wo das Reich des Geistes anfängt, gibt es eben Dinge, die nur der Freie zu leisten vermag.

Den Parisern fehlt die Einsicht, daß ihre Chöre nur relativ gut sind und auf diesem Wege das Ideal nicht zu erreichen ist, in keiner Weise. Wer aus Deutschland zurückkehrt, lobt neben den Eisenbahnen des Nachbarlandes seine Chöre. Wenn, was allzu selten geschieht, ein auswärtiger Chor sich in Paris hören läßt, lassen sich das Publikum und die Rezensenten zu einer oft kritiklosen Begeisterung hinreißen. Das Gefühl, daß dem

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

musikalischen Leben der Hauptstadt durch das Fehlen guter Chöre etwas ungeheuer Wertvolles abgeht, ist allgemein verbreitet.

Das Bedürfnis wird empfunden; Begeisterung ist da; aber die Schwierigkeiten bleiben nach wie vor dieselben. Sie liegen in dem Pariser Leben begründet.

Ein junges Mädchen aus guten bürgerlichen, echt Pariser Kreisen kann eigentlich keinem Chor angehören. Sie darf nicht ohne Begleitung ausgehen. Das Leben ist dadurch ins Ungeheure kompliziert. Vom Tage an, wo ihre Tochter 14 Jahre alt wird, führt die Pariser Mutter kein Eigendasein mehr, sondern opfert sich für ihr Kind; sie rechnet und rechnet, wie sie Zeit finden könne, um es zu begleiten und ihm das häufige Ausgehen zu ermöglichen. Nur diejenigen, die in diesen Kreisen gelebt und in solche Haushalte Einblick gewonnen haben, wissen, welche Erschwerung des Daseins das hier streng festgehaltene Prinzip, daß eine unverheiratete Dame unter dreißig Jahren nicht allein ausgeht, bedeutet. Handelt es sich um abendliches Ausgehen, so häufen sich die Schwierigkeiten. Regelmäßig ermöglichen läßt es sich eigentlich nur in den Häusern, wo mindestens zwei Dienstboten vorhanden sind. Aber nach Pariser Anschauung soll ein Mädchen abends nur in Begleitung ihrer Eltern sichtbar werden. Daß sie sich allein in einer Gesellschaft befinde, ist eigentlich undenkbar und gehört zu den Greueln der Emanzipation, die der „Amerikanismus" mit sich bringt.

Damit ist gesagt, daß ein gemischter Chor in Paris auf die jüngeren Mädchen nicht zu zählen hat. Sie stehen noch unter dem Gesetze der Unselbständigkeit. In Betracht kommen nur solche Damen, die sich die Freiheit durch die Jahre oder die Heirat erworben haben. Aber auch hier bildet das abendliche Ausgehen eine solche Schwierigkeit, daß man die Proben auf die Nachmittagsstunden verlegen muß, es sei denn, daß sich der Chor aus solchen Kreisen rekrutiert, die die Ausgabe eines Wagens für jede Probe nicht zu scheuen brauchen. Das Pariser Trambahnnetz ist infolge der Topographie der Stadt schlecht entwickelt und wird es bleiben; eine Dame, die nicht in der Nähe einer Hauptverkehrsader wohnt, wird für den Abend immer auf einen Wagen angewiesen bleiben.

Eines der größten Hindernisse für die Bildung von Chören liegt, wo man es nicht vermuten würde: im stark entwickelten Familiensinn der Pariser. Ein ausgedehnter Verkehr, wie ihn die Bürgerschaft der deutschen Städte unter sich pflegt, ist hier unbekannt. Vom Vereinswesen ist keine Rede. Abhaltungen von dieser Seite kommen für den Besuch eines Chores bei weitem nicht in dem Maße in Betracht, wie in Deutschland. Der Pariser lebt für seine Familie. Aber diese nimmt ihn ganz in Anspruch. Ein Abend in der Woche ist von vornherein für die Zusammenkunft der auseinander wohnenden Familienmitglieder festgelegt. Im Winter sind

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Januar und Februar durch die Essen im weiteren Verwandtschaftskreise stark besetzt. Daß eine Chorprobe solchen Verpflichtungen vorangehen sollte, ist dem Pariser undenkbar. Es würde seinem moralischen Gefühl widersprechen. Wer also einen großen Familien- und Verwandtschaftskreis hat, darf von vornherein nicht daran denken, einem Chor beizutreten. Es stimmt dies mit der Beobachtung überein, die man in romanischen Kreisen alltäglich machen kann, daß der Sinn für öffentliche Unternehmungen in dem Maße schwächer entwickelt ist, als der Familienkult blüht.

Das kleine und mittlere Bürgertum kann also wenig Mitglieder für Chöre liefern. Die „Gesellschaft", aus der sie sich — wenigstens was die Frauenstimmen betrifft — rekrutieren müssen, ist aber in höchstem Grade unzuverlässig. Sie ist von Anfang Juli bis Ende Oktober von Paris abwesend, so daß eigentlich nur sechs Monate für ein regelmäßiges Proben zur Verfügung stehen. Davon muß man wieder Januar und Februar zur Hälfte abziehen. Um diese Zeit darf der Dirigent an seine Damen nur minimale Anforderungen stellen; sie sind von den nachneujahrlichen Besuchen in Anspruch genommen, die die Pariserin mit musterhafter Gewissenhaftigkeit absolviert. Fallen die Empfangstage eines Teiles ihrer Bekannten auf Nachmittage, an denen Proben sind, so ist ihr Erscheinen im Chor geradezu unmöglich, da die Besuchszeit erst mit vorgerücktem Nachmittag anfängt. Ich weiß einen Fall, wo eine Dame, die früher in einem Chor gesungen hatte und dann mit dem Dirigenten zerfallen war, ihm das Leben dadurch sauer machte, daß sie den Nachmittag, an dem geprobt wurde, zu ihrem Empfangstag wählte. Bei den vielen Beziehungen, die sie zu den Chormitgliedern hatte, wurde dem Dirigenten die Vexation für die entscheidenden Proben einer im Februar stattfindenden Aufführung in unerfreulicher Weise fühlbar.

Neuerdings muß man noch mit den immer mehr in Mode kommenden großen Einladungen zum Tee rechnen.

Der Kreis, der zuverlässige Chormitglieder zu stellen vermag, ist also ein merkwürdig verengter. Dazu kommt noch die Notwendigkeit, die Proben auf die Nachmittagsstunden zu legen, wodurch man einer Menge von Abhaltungen ausgesetzt ist, die für den Abend nicht in Betracht kämen.

Für die Männerstimmen liegen die Verhältnisse womöglich noch ungünstiger. Die Herren, die sich regelmäßig für eine Probe an einem Nachmittag frei machen können, sind in der Minderzahl. Wer ein Amt hat oder im Geschäft ist, kann sich dies nur ausnahmsweise, vielleicht zu einer Hauptprobe leisten. So sieht sich der Chorleiter gezwungen, mit den Damen nachmittags und mit den Herren abends zu proben, was für das Einstudieren der Werke von großem Nachteil ist. Bei dem getrennten

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Üben der Stimmen bieten die Proben viel weniger Interesse; die Mitglieder hören die Gesamtwirkung erst in den letzten Proben und haben sich bis dahin mit Stückwerk zufriedengeben müssen.

Es gehört also wirklich Begeisterung, Wille und Selbstverleugnung dazu, um Mitglied eines Pariser Chors zu werden. Wer eintritt, muß entschlossen sein, den Kampf mit den widrigen Verhältnissen aufzunehmen.

Dieser ist besonders schwierig, weil keine Tradition besteht, die den einzelnen trägt. Während es in Deutschland als selbstverständlich gilt, daß der sangestüchtige Mensch einer Chorvereinigung angehört, muß er in Frankreich seiner Familie sein Unternehmen erst überzeugend beibringen, wobei er auf alle möglichen Einwände stößt. In solchen Dingen ermißt man erst die Tragweite der Tradition für das geistige Leben und die Wichtigkeit der Tatsache, daß ein Gedanke sich zu seiner Zeit durchgesetzt hat und nun, ohne Diskussion von Klugen und Dummen, als vernünftig und selbstverständlich anerkannt wird. Je näher man zusieht, desto mehr erkennt man, daß die Vorzüge des musikalischen Lebens in Deutschland in letzter Linie alle darin begründet sind, daß im 18. und 19. Jahrhundert Traditionen und Institutionen geschaffen wurden, welche die Grundlage für die Regelung der musikalischen Organisation von heutzutage abgeben. Diese Traditionen erwuchsen auf dem künstlerischen Leben der freien Städte und der kleinen Residenzen. In Frankreich hatte das Königtum alle Städte des Landes zu Provinzstädten degradiert. Sie besaßen kein persönliches geistiges Leben, sondern waren auf die Anregungen angewiesen, die sie aus der Hauptstadt empfingen. In der Großstadt Paris war aber das Aufkommen von Traditionen, die den einzelnen in den Dienst des musikalischen Lebens stellten, von jeher unmöglich. Sie können nur in kleinen Verhältnissen entstehen. So erklärt es sich auch, daß keine französische Stadt ein Orchester besitzt, während die deutschen Kleinstädte sehr oft über wirklich tüchtige Kapellen verfügen, worüber die französischen Künstler immer so erstaunt sind.

Verhängnisvoll ist, daß die aus der Revolution hervorgegangene französische Schule den Gesang nicht pflegt. Schülerchöre sind eine Seltenheit. Auch die kirchlichen Privatschulen haben für die Kunst so gut wie nichts getan. Das Erziehungsideal des großen Republikaners Plato, für den die Kunst zur allgemeinen Bildung gehörte, ist in der modernsten der Republiken ohne allen Einfluß geblieben.

Die Liebe zum Chorgesang, die der Deutsche aus der Schule mitbringt, ist in Frankreich nicht zu finden. Der Gedanke, einem Chore anzugehören und in einer Gesamtheit aufzugehen, ist dem Franzosen von Haus aus fremd; er muß sich erst durch Überlegung hineinfinden.

In den bestehenden Chören bemerkt man, daß den Mitwirkenden das

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

undefinierbare Etwas, das man „Chordisziplin“ nennt, beinahe abgeht. Jeder bringt zu den Proben seine volle Persönlichkeit mit; er wird nicht „ein Chormitglied“, ein Register, das der Dirigent zieht, sondern bleibt Herr Soundso oder Frau Soundso und will als solcher angesehen werden. Der moderne Franzose hat eine instinktive Angst vor allem, was Disziplin heißt. Er sieht darin nur Unterwürfigkeit, die des freien Wesens unwürdig ist. Die höhere Auffassung, daß Disziplin das natürliche Aufgehen des Einzelnen in einer durch einen Zweck geeinten Gemeinschaft bedeutet, wodurch er dann wirkende Kraft wird, ist dem französischen Geist in allen Verhältnissen fremd. Er sieht in der Disziplin in erster Linie Aufgabe der Freiheit und der persönlichen Würde. Durch diese Mentalität ist die Bildung von Körperschaften — und nicht nur künstlerischer — sehr erschwert.

So vereinigen sich die mannigfachsten Schwierigkeiten, um die Gründung gemischter Chöre in Frankreich zu erschweren und ihr alle erdenkbaren Hindernisse in den Weg zu legen. An eine Chororganisation nach deutschem Muster ist vorerst nicht zu denken. Vor allem darf man nicht darauf ausgehen, große Chöre zusammenzubringen. Chöre bis zu hundert Mitgliedern sind für die Pariser Konzertsäle voll ausreichend. Der Trocadero, der größere Dimensionen aufweist, ist seiner schlechten Akustik wegen für musikalische Aufführungen wenig geeignet.

Die Qualität ersetzt, was an Quantität abgeht. Diejenigen, die die Hindernisse mißachten und einem Chore beitreten, verfügen gewöhnlich über tüchtige und gut ausgebildete Stimmen.

Aussicht auf Bestand hat nur ein Chor, der sich aus einer bestimmten Gesellschaft rekrutiert. Wenn sich die Mitglieder nicht unter einander kennen oder durch gemeinsame Bekanntschaften verbunden sind, ist an einen Zusammenhalt nicht zu denken. Bei der Eigenart der französischen Mentalität ist die Idee der Körperschaft an sich unvermögend, Gemeinschaft zu schaffen.

In Betracht kommen vorläufig hauptsächlich die elsässischen Kreise und ihr Anhang aus den Ostdepartements, die etwas von deutschem Wesen berührt sind und ihm in gesellschaftlicher Hinsicht huldigen. Auch die französisch-schweizerische Gesellschaft liefert gute Elemente. Auf die „echten“ Pariser ist vorläufig noch kaum ausgiebig zu zählen. Sie hören Chormusik leidenschaftlich gern; aber der Weg vom Genuß zur Mitwirkung ist ihnen noch nicht gewohnte Bahn.

Für Männerstimmen wird man zurzeit noch auf ein Mitherbeiziehen von Berufssängern angewiesen bleiben, da es schwer hält, Freiwillige in genügender Anzahl zu finden.

Paßt sich ein Dirigent in dieser Art den Verhältnissen an, so ist es möglich — vorausgesetzt, daß er in den in Frage kommenden Kreisen

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Beziehungen hat —, einen tüchtigen Chor zusammenzubringen. Er muß es aber verstehen, klein anzufangen und seine Sänger und Sängerinnen mit Entschiedenheit, aber unter Wahrung aller Formen, zur Disziplin zu erziehen. Der Leiter des Bach-Vereins hat das Ziel auf diesem Wege verfolgt und zuerst drei Jahre lang mit seinem Chor im verborgenen gearbeitet, worauf die Presse, erstaunt über die Leistungen des kleinen Chores, das Ihrige tat, um ihm die Wege zu ebnen.

Daß die Chormusik im Pariser Musikleben so auffällig zurücktritt, ist in mehr als einer Hinsicht zu bedauern. Zunächst bleibt dem Pariser eine herrliche Literatur verschlossen. Ich habe bis vor wenigen Jahren in der französischen Hauptstadt bedeutende Musiker kennen gelernt, die Händels „Messias", die Oratorien von Mendelssohn nie oder nur in ganz unbefriedigender Wiedergabe gehört hatten, von den Chorwerken eines Bach, Beethoven und Brahms gar nicht zu reden. Sogar Mozarts Requiem ist fast unbekannt. In dem musikalischen Empfinden des Franzosen fehlen die Wirkungen der überwältigenden Jugendeindrücke, die der Deutsche von diesen Werken empfängt.

Die Komponisten werden durch die Verhältnisse notwendig dazu geführt, eine ganze Musikgattung zu vernachlässigen, trotzdem sie als Schüler des Konservatoriums auf Kantatenkomposition — sie wird für die Bewerbung für den Prix de Rome gefordert — dressiert sind.

Ganz merkwürdig berührte mich die Befangenheit, die hervorragende Pariser Dirigenten an den Tag legten, wenn sie in die Lage kamen, ein Werk mit Chor aufzuführen. Man merkte, daß es ihnen etwas ganz Fremdes war. Bei einer Hauptprobe für César Francks „Béatitudes" mußte sich einer einmal besonders darauf einüben, dem Chor das Zeichen zum Aufstehen zu geben. Dirigenten, die die Choreinsätze so geben, wie es einem deutschen selbstverständlich ist, habe ich selten gefunden. Sehr oft wird das Einstudieren des Chores einem Repetitor überlassen; der Dirigent bekommt ihn erst für die Proben mit Orchester in die Hand.

Am meisten aber leidet unter dem Fehlen der Chöre die allgemeine musikalische Bildung. Nur durch Mitproben und Mitsingen wird der Sinn für Polyphonie geweckt. Wer nie ein Kunstwerk als mittätig erlebte, es im Mittelpunkte stehend an sich vorüberziehen ließ und von innen heraus hörte, tritt niemals aus dem Zustande des musikalischen Empfindens in den der wirklichen künstlerischen Anschauung. Die erzieherische Wirkung des Chorgesangs, die man beim deutschen Publikum — wenigstens für den weitaus größten Teil — als selbstverständlich voraussetzen darf, geht dem französischen ab. Es empfindet vielleicht elementarer und lebhafter als das deutsche; aber es fehlt ihm die Urteilskraft, die nur durch künstlerische Betätigung erworben werden kann.

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Neuerdings hat sich eine Gesellschaft gebildet — sie nennt sich „Société française des amis de la musique" — deren Hauptbestreben darauf gerichtet ist, den Chorgesang in Frankreich einzubürgern. Unter den Gründern findet man fast lauter Persönlichkeiten, die das deutsche und das schweizerische Musikleben aus eigener Anschauung kennen und schätzen. Als eine der ersten Aufgaben dieser Gesellschaft führen die Statuten die Pflege des Chorgesangs in den Schulen an. Zugleich wird die Gründung eines Musterchors von Berufssängern in Paris in Aussicht genommen. Dieser Chor soll den Konzertvereinigungen zur Verfügung stehen und den Freiwilligenchören gute Ersatzelemente liefern.

Jules Ecorcheville, einer der tüchtigsten französischen Musikschriftsteller, leitet die Geschäfte der Gesellschaft; die Ausbildung des Musterchors ist Gustave Bret, dem Dirigenten des Bach-Vereins, anvertraut.

Zu diesem Unternehmen gehört ebensoviel Mut als zur Wiederaufforstung von Höhen, die seit Jahrhunderten kahl standen. Es ist zu hoffen, daß es der Energie und dem Enthusiasmus der neuen Gesellschaft gelingen wird, den Grund zu künstlerischen Traditionen zu legen, die für das französische Musikleben von unberechenbarer Bedeutung sein werden.

Darüber darf man aber nicht vergessen, daß der Chorgesang in Frankreich erst dann zur Blüte und Bedeutung gelangen kann, wenn die sozialen Anschauungen und Gepflogenheiten der Gesellschaft, aus der sich Freiwilligenchöre rekrutieren sollen, eine Wandlung erfahren haben werden. Setzt sich die Emanzipation, die der jungen unverheirateten Dame eine größere Bewegungsfreiheit gestattet, durch, so daß die Proben auf den Abend verlegt werden können, so sind die Hauptschwierigkeiten gehoben. Im andern Fall bleiben die Verhältnisse nach wie vor abnorm.

Ein großes künstlerisches Problem ist also aufs engste mit einem Teil der „Frauenfrage" verknüpft, die in anderen Ländern schon längst gelöst ist. In Frankreich wird der Kampf lang und schwer sein, denn es gibt, so paradox es klingen mag, kein Bürgertum, das im Guten und Schlechten so konservativ ist, wie das der modernen demokratischen französischen Republik.

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

DAS CHARAKTERBILD DER „DONNA ANNA“

von Ernst Heinemann-Berlin

Für die Entwickelung der Kunst gibt es wohl kein schlimmeres Verhängnis, als wenn ein Genie auf falschen Wegen wandelt. Der großen Menge erscheint eine solche Möglichkeit geradezu als eine contradictio in adjecto; sie sieht in den Kundgebungen des Genies, soll heißen: des anerkannten Genies, auch die Richtigkeit seiner Denk- und Handlungsweise schlechthin. Zwar hat man zur Erklärung mancher Unbegreiflichkeiten des Genies von altersher das Wort geprägt, daß auch der gute Homer hie und da einmal geschlummert habe; allein im allgemeinen tut diese Wahrnehmung jener Anschauung über das Genie keinen Eintrag, die sich geradezu zum Fanatismus steigert, um zuletzt dogmatisch zu erstarren, wenn das Genie eine völlig neue Kunstrichtung einschlägt. Dann verbindet sich das Neue, „dessen Blüte stets gefällt“, ohne Rücksicht auf seine Beschaffenheit mit dem Genialen; die neue Richtung wird durch das Genie ohne weiteres geheiligt und kann um so schwerere Verwüstungen im Bereiche der schönen Künste hervorrufen, je gewaltiger das Genie war, das die Menschheit „auf seinem Wege mit herabgezogen hat“. Gegen derartige Einflüsse ist die Stimme der Kritik vollkommen machtlos; die Menschheit kann Jahrzehnte unter den Mißgriffen des Genies leiden, bis endlich der einzig wirksame Kritiker in Gestalt eines neuen Genius erscheint, um durch seine Werke selbst die Verkehrtheiten seines Vorgängers darzutun und die Kunst wieder in die richtigen Bahnen zurückzulenken.

Ein solches Recht des Genies war es auch, daß einst E. Th. A. Hoffmann in seiner Schrift über Mozarts „Don Juan“ von vornherein für sich in Anspruch nahm, um die Behauptung aufzustellen, daß Donna Anna von Don Juan entehrt worden sei. Mozarts „Don Juan“ ist trotz seines hohen Alters für die Bühnen in vieler Beziehung bis heute ein Problem geblieben, auf dessen Gestaltung die widersprechendsten Anschauungen von Einfluß gewesen sind. E. Th. A. Hoffmann, der auch für den Epilog dieser Oper eingetreten ist, hat durch seine Auffassung bedeutende Sängerinnen bestimmt, den Versuch zu machen — nur um einen solchen konnte es sich

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

handeln —, die Rolle der Donna Anna in jenem Sinne darzustellen. „Nur der Dichter", so proklamiert er in der erwähnten Schrift das Recht des Genies, „versteht den Dichter, nur ein romantisches Gemüt kann eingehen in das Romantische, nur der poetisch exaltierte Geist, der mitten im Tempel die Weihe empfing, das verstehen, was der Geweihte in der Begeisterung ausspricht". Also: nur das Genie versteht das Genie — die übrigen haben zu schweigen. Allein wie soll bei dieser Voraussetzung, daß nur der Dichter den Dichter versteht, die gewaltige Wirkung gerade der größten Kunstwerke, ihr tiefes Eindringen in die Allgemeinheit verständlich werden? Wie sollte jemals das Wort, daß, seitdem die „Zauberflöte" geschrieben ist, mehr Freude in der Welt herrsche, Anspruch auf Wahrheit machen können, wenn die Empfänglichkeit für ein solches Werk nur bei seinem Schöpfer völlig kongenialen Naturen vorauszusetzen wäre? Hat somit die Berufung auf „das Recht des Genies" in dieser Hinsicht schon ihre großen Bedenken, so wird sie in bezug auf den konkreten Fall völlig unhaltbar, wenn die Argumente, die für eine solche Anschauung ins Feld geführt werden, nicht Stich halten und im Grunde nur beweisen, daß eine „Intuition" auch aus falschen Erwägungen hervorgehen kann und oft nur ein Beweis für die Verirrungen des Genies ist.

Hoffmann geht davon aus, daß die bloße Geschichte der Dichtung unmöglich den Mozartschen „Don Juan" hätte hervorbringen können: dessen Bedeutung sei vor allem in der Figur des Titelhelden zu suchen, der als ein Urbild aufzufassen sei, dem jedes Weib erliegen müsse; Don Juan aber sei gar nicht jenes Urbild, wenn Donna Anna ihm widerstünde, vielmehr: „Annas Verführung mit den dabei eingetretenen Umständen ist die höchste Spitze, zu der er sich erhebt." Ohne hier nun weiter auf den dramatisch wichtigen Punkt einzugehen, daß die Erhebung zur höchsten Spitze gleich bei Beginn des Werkes und nicht erst gegen den Schluß erfolgen würde: die Lückenlosigkeit, die Vollkommenheit des Don Juan-Charakters ist nach Hoffmann der sogenannte nervus probandi für die Behauptung, daß Donna Anna von Don Juan entehrt worden sei; lediglich seinem urbildlichen Charakter zu Liebe müsse Donna Anna den Scheiterhaufen besteigen.

Man sieht also: es ist nicht die Rücksicht auf die Figur der Donna Anna selbst, sondern auf eine andere Figur des Stückes, auf die Titelfigur, die Hoffmann zu seiner vielzitierten Behauptung veranlaßt hat. Wenn man nun einmal unbesehen annehmen würde, daß die Behauptung Hoffmanns, daß Donna Anna dem Don Juan zu Liebe geopfert werden müsse, richtig sei, so muß man doch, um sicher zu gehen, darüber ins Reine kommen, welches Aussehen bei dieser Annahme die übrigen Personen, besonders Donna Anna selbst, erhalten? Denn was hilft die absoluteste

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Vollkommenheit des Charakters Don Juans, wenn er sich nur auf Kosten der Übrigen zu behaupten vermag, wenn die Lückenlosigkeit seines Charakters den der übrigen Personen umso lückenhafter macht? Was hilft einem Werke die Vollkommenheit einer Figur, wenn die anderen daneben als Karrikaturen erscheinen! Hoffmann nennt z. B., genötigt durch seine grundsätzliche Auffassung der beiden Hauptpersonen des Stückes, den Octavio in jener Schrift wörtlich den „ordinären“ Octavio! Danach bestünde also das Brautpaar in dieser Oper aus einem „ordinären“ Bräutigam und einer entehrten Braut! Und dazu soll Mozart die Musik komponiert haben — so will es die Intuition Hoffmanns im Interesse der Vollkommenheit des Don Juan-Charakters!

Den „ordinären“ Bräutigam müssen wir hier seinem Schicksale überlassen, von größerem Interesse sind die Erlebnisse seiner Verlobten mit dem Verführer. Was hat sich hinter den Kulissen zugetragen? Daß Donna Anna in jener Nacht von Don Juan entehrt worden sei, dies zu glauben, hindert uns vor allem eine Kleinigkeit: der klare Wortlaut des Textes, ihre eigenen Worte bei Da Ponte und auch Don Juans eigene Erklärung dem Komtur gegenüber am Schlusse des Tirso di Molina'schen Dramas. Sie erklärt — Szene 13 —, daß sie sich bereits verloren glaubte („che già mi credo vinta“), daß es ihr gelungen sei, sich bei dem nächtlichen Überfall in höchster Not von ihrem Bedränger loszureißen („da lui mi sciolsi“) und die Antwort Octavios: „Ohime, respiro!“ zeigt, daß ihre Erklärung richtig verstanden worden ist. Die nun folgende Rachearie beginnt sie mit den Worten, daß er ihr die Ehre entreißen wollte („rapire a me volse“). Die vollkommenste Ergänzung zu diesen Erklärungen bildet ihr Geständnis in der sogenannten Briefarie, in der sie ihrem „unmännlichen, eiskalten, ordinären“ Bräutigam ihre Liebe und Treue versichert:

„Tu ben sai — quant'is t'amai
Tu conosci la mia fè.“

Wie findet sich nun Hoffmann mit dieser textlichen Tatsache ab? Diese selbst kann er nicht leugnen, er kann sie auch nicht übergehen, deshalb erklärt er seinem Freunde Theodor „mit wenigen Worten, wie mir in der Musik ohne alle Rücksicht auf den Text das ganze Verhältnis der beiden im Kampf begriffenen Naturen [Don Juan und Donna Anna] erscheint.“ Also ohne Rücksicht auf den Text will er den Charakter bestimmen! Allein was heißt das: ohne Rücksicht auf den Text? Heißt das, obwohl der Text dasselbe sagt, was nach seiner Ansicht die Musik ausdrückt, oder weil er es zweifelhaft läßt, oder weil er das Gegenteil sagt? Ist damit das erstere gemeint, hätten wir es also im Texte schwarz auf weiß vor uns, daß Donna Anna entehrt sei, so brauchten wir die Intuition der Musik nicht erst, um diese Ansicht zu gewinnen; ist aber damit die

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

zweite oder dritte Möglichkeit: daß der Text es zweifelhaft läßt oder gar das Gegenteil der Musik ausdrückt, gemeint, so möchten wir wissen, wie die Darstellerin es wohl anstellen soll, diesen Gegensatz zwischen Text und Musik zu überbrücken, wie sie musikalisch die verführte und textlich die nichtverführte Donna Anna in einem Atemzuge darstellen soll? Um es also kurz zu sagen: um die Hoffmannsche Ansicht aufrecht zu erhalten, wäre es notwendig, daß die Darstellerin der Donna Anna nicht eine Donna Anna, sondern deren gleich zwei darstellen würde, von denen die eine immer das diametrale Gegenteil der andern zum Ausdruck bringen müßte. Das ergibt sich als erste Konsequenz aus der Intuition des „reisenden Enthusiasten", aus der Forderung Hoffmanns, daß nur der Dichter das Recht haben solle, den Dichter zu verstehen.

In wie gewaltsamer Weise sich Hoffmann mit den Tatsachen auseinandergesetzt hat, beweisen seine Äußerungen gerade über diejenigen Szenen, die im Texte das Gegenteil seiner Auffassung zum Ausdruck bringen. Gerade in bezug auf diese erklärt er seinem Freunde: „Wie lebhaft im Innersten meiner Seele fühlte ich alles dieses in den die Brust zerreißenden Akkorden des Rezitativs und der Erzählung von dem nächtlichen Überfall." Er fühlt dies also merkwürdigerweise gerade da, wo die Sängerin im Texte das — Gegenteil äußert! „Selbst die Szene der Donna Anna", fährt er fort, „im zweiten Akt: Crudele, die, oberflächlich betrachtet, sich nur auf den Octavio bezieht, spricht in geheimen Anklängen, in den wunderbarsten Beziehungen jene innere, alles irdische Glück verzehrende Stimmung der Seele aus!" Also die Tatsachen selbst, das klare Geständnis ihrer Liebe und Treue ihrem Bräutigam gegenüber bilden in dieser Szene für Hoffmann das Oberflächliche; die Hauptsache sind für ihn Impressionen: die „geheimen Anklänge", die „wunderbaren Beziehungen", die „jene innere, alles irdische Glück verzehrende Stimmung der Seele" ausdrücken sollen. Infolgedessen prophezeit er Donna Anna und ihrem Bräutigam auch nichts Gutes; sie werde das Trauerjahr nicht überstehen! Hier befindet sich nun Hoffmann in völlig unangreifbarer Stellung: kein Mensch kann ihm das Gegenteil beweisen! Aber wenn für ihn in dieser Szene die Tatsachen selbst, die Versicherung ihrer Liebe und Treue auch noch so oberflächlich erscheinen — auf alle Fälle bestehen diese Tatsachen doch, und kein Mensch erklärt uns, wie neben ihnen die „geheimen Anklänge", die „wunderbaren Beziehungen", die nach Hoffmanns Intuition doch in Wahrheit die — Negation dieser Tatsachen bilden, bestehen sollen!

Aber nicht nur Donna Anna und Octavio erklären sich gegen Hoffmann, vor allem tut es Don Juan selber, der in der Szene 11 in einem unbewachten Augenblick im Selbstgespräche unmutig sagt:

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

„Mi par ch'oggi il demonio si diverta
D'opporsi a' miei piacevoli progressi;
Vanno mal tutti quanti.“

Lassen diese Worte, die ein Selbstgespräch bilden, die also sicher auf Wahrheit beruhen, etwa erkennen, daß ihm sein Abenteuer mit Donna Anna gelungen sei? Bildet denn nicht das ganze Stück für ihn eine fortlaufende Kette von Fehlschlägen? Erzählt er nicht selbst auf dem Friedhof seinem Diener sein Mißgeschick, und dient es etwa zur Kennzeichnung der Vollkommenheit seines Charakters, wenn das junge Mädchen, mit dem er in der Friedhofserzählung das Abenteuer besteht, sich ihm nur deshalb an den Hals wirft, weil sie ihn für — Leporello hält und plötzlich Reißaus nimmt, als der Unwiderstehliche vor ihr steht? Gleicht diese Geschichte nicht aufs Haar dem Abenteuer mit der Donna Anna, die ihn auch zuerst für ihren Bräutigam hält? Hätte Don Juan etwa gewonnen, wenn sie dieses auch später geglaubt hätte, wenn sie auch später geglaubt hätte, in Wahrheit ihren Bräutigam zu umarmen?

Aber wenn auch Don Juan, Donna Anna und Don Octavio sich nicht so deutlich erklären würden: ein notwendiger Zusammenhang zwischen einer Entehrung Donna Annas und Don Juans Vollkommenheit besteht überhaupt nicht. Don Juan könnte bei Donna Anna prinzipiell seine Absicht erreicht haben, ohne vollkommen zu sein, wenn er nichts weiter als — Gewalt oder List angewendet hätte, und umgekehrt könnte er, ohne sein Ziel erreicht zu haben, dennoch vollkommen, lückenlos dastehen, wenn Donna Anna nur innerlich Feuer gefangen hätte! In dem Goldonischen Don Juan geht der Titelheld mit dem Messer auf Donna Anna los, um ihre Liebe zu erringen! Wenn ihm das, mit dem Dolch im Gewande, wirklich geglückt wäre, — ein Don Juan, der mit solchen Mitteln „verführt“, kann schwerlich auf diesen Namen Anspruch erheben. Wenn es zum Rechte Don Juans gehört, jede Frau zu bezwingen, so würde ihm sein Recht in vollem Umfange geworden sein, wenn Donna Anna bei seinen Blicken Feuer gefangen hätte, ohne daß die „Bestialität“ es nötig gehabt hätte, sich zu offenbaren.

Schließt aber sowohl das prinzipielle Verhältnis der beiden Personen (Don Juans und Donna Annas), sowie der klare Wortlaut des Textes die Hoffmannsche Deutung aus, so tun dies nicht minder endlich die Umstände, unter denen das erste Zusammentreffen der Beiden vor sich geht. Man vergleiche damit die analogen Umstände bei den beiden andern weiblichen Figuren des Stückes. Die Art, wie Elvira, nach ihrer Erzählung, und Zerline, wie wir es auf der Bühne sehen, verführt werden, machen den Erfolg Don Juans ohne weiteres verständlich; wenn aber jemand bei Nacht und Nebel einsteigt und gleich darauf den Vater seiner Erkorenen niederstößt, so braucht

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

man nicht einmal eine Donna Anna zu sein, um dieser Art von „Werbung" einen gewissen Widerstand entgegenzusetzen. Don Juan selbst ist hierbei vollkommen gekennzeichnet durch das, was er beabsichtigte, ohne Rücksicht darauf, ob der Anschlag gelang oder nicht.

Also weder im physischen noch im geistigen Sinne kann von einer Verführung Donna Annas gesprochen werden. Da Ponte und Mozart wollten in den beiden Personen einen Gegensatz schildern, wie dies auch Hoffmanns Meinung war: „Donna Anna ist rücksichtlich der höchsten Begünstigungen der Natur dem Don Juan entgegengestellt". Wo aber bleibt dieser Gegensatz zu Don Juan, dem der Unterwelt Verfallenen, wenn gleich bei dem ersten Zusammenstoße „die Glut der Hölle auch ihr Innerstes durchströmt"?

Und zeugt es nun, muß man zum Schlusse fragen, von einem besonderen Enthusiasmus für Mozart, wenn „der reisende Enthousiast" ihm unterstellt, zu einer Dichtung eine Musik geschrieben zu haben, die das — Gegenteil dieser Dichtung zum Ausdruck bringt? Text und Musik sei eines nur — diese Grundregel sollte Mozart außer Acht gelassen haben? Was hätte ihn, der mehr als einmal seine Textdichter beeinflußt hat, wenn ihm Da Ponte's Text an gewissen Stellen nicht zusagte, verhindern können, seine Intentionen auch bei dieser Gelegenheit zur Geltung zu bringen und auf eine Änderung des Textes zu dringen, die seinen musikalischen Absichten Rechnung trug?

Ich resümiere: Weder aus prinzipiellen d. h. aus Gründen, die den Charakter der beiden Hauptfiguren betreffen, noch im Hinblick auf den Text, noch endlich in Rücksicht auf die Umstände, unter denen das Zusammentreffen Don Juans und Donna Annas erfolgt, läßt sich die Hoffmannsche Ansicht, die — als Ansicht eines Genies — bis auf den heutigen Tag ihre Anhänger gefunden hat, rechtfertigen. Donna Anna ist und bleibt der Gegensatz zu Don Juan. Um aber Hoffmanns Ansicht verständlich zu finden, dazu braucht man nur einen Blick in — seine Verfassung, in sein Inneres zu tun, nur in Betracht zu ziehen, daß er wohl auch bei seiner Vision über Donna Anna wiederum nur gesehen hat, was er sein ganzes Leben hindurch sah: Gespenster!

Und so behält dem Dichter gegenüber in diesem Falle der von ihm verspottete Philister dennoch Recht: die entehrte Donna Anna ist nicht die Donna Anna Mozarts, sondern die Donna Anna E. Th. A. Hoffmanns, wie er sie im Spiegel seiner wildverzerrten Einbildungskraft sah und wie er sie bei seiner ganzen Beanlagung vielleicht gedichtet und komponiert hätte, wenn ihm nicht Mozart zum Glücke für die Menschheit mit einigen Nasenlängen zuvorgekommen wäre.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

DAS 5. DEUTSCHE BACHFEST IN DUISBURG

4.—7. JUNI 1910

von Karl Martin-Duisburg

Der große Thomaskantor hat in der niederrheinischen Industriestadt Duisburg eine der würdigsten Ehrungen erfahren, die ihm seit langem bereitet worden sind. So haben Autoritäten gesagt, die alle Bachfeste miterlebt haben. Mit Genugtuung konnte wenige Tage vor dem Feste der Festdirigent, Königlicher und städtischer Musikdirektor Walther Josephson (Duisburg) in einem orientierenden Vortrage auf die einjährige Arbeit der vorbereitenden Kommission hinweisen, die sich insbesondere auf die Prüfung der Originalform der aufzuführenden Werke erstreckt hatte. Man hatte einen Stolz darein gesetzt, alles, soweit dies überhaupt möglich, von der ersten bis zur letzten Note so erklingen zu lassen, wie es Bach gedacht und geschrieben hat. Da der Schwerpunkt der Aufführungen, trotz des reichlichen Einschlags an reiner Instrumentalmusik, doch im Vokalen lag, so waren allerdings sehr günstige Voraussetzungen für das Gelingen des Werkes gegeben, denn hier am Rhein wachsen nun einmal die guten Stimmen wie wilde Rosen. Und so standen denn dem Festdirigenten in dem Duisburger Gesangverein, dem Duisburger Lehrergesangverein und dem Ruhrorter Gesangverein, wozu noch der Salvatorkirchenchor und der Knabenchor des Realgymnasiums traten, geeignete Organe zur Verfügung, die einen leistungsfähigen, numerisch stattlichen Chor bildeten. Auch das bedeutend verstärkte Duisburger städtische Orchester ist ein auf einem achtenswert hohen Niveau stehender Tonkörper. So war denn gleich der Verlauf des ersten Chor- und Orchesterkonzerts am 4. Juni in der städtischen Tonhalle ein im großen und ganzen glänzender. Daß zur Konzentration der Stimmung die Reihe der Vorträge mit einem Orgelwerke Bachs, dem großen h-moll Präludium mit Fuge, eingeleitet wurde, war nur stilgemäß. Wenn ein Meister wie Prof. Fr. W. Franke (Köln) dem durchweg elegischen, sozusagen grandios gleichförmigen, Werke einige kontrastbezweckende Lichter durch Anwendung diskutabler Mixturen aufsetzen zu müssen glaubte, so geschah dies wahrscheinlich mit Rücksicht auf den Charakter der in den zarten Stimmen reizvollen, im ganzen aber nicht genügend ergiebigen Tonhalle-Orgel, aber in dem strengen Geiste des Werkes lag es nicht. Das sind fachmännische Bedenken; der Gesamteindruck seines Spiels war dennoch ergreifend. An der Stelle des den zweiten Teil des Konzerts einleitenden c-moll Präludiums mit Fuge hätte ein Werk anderen Charakters stehen können, um eine gewisse, wenn auch nur vorübergehende Ermüdung zu vermeiden. In der Himmelfahrtskantate „Gott fähret auf mit Jauchzen" (1735) leisteten Chor und Orchester sehr Erfreuliches, wenngleich akustisch im Anfang keine ganz vollkommene Klangverschmelzung eintrat. Die hohe C-Trompete trat — übrigens von L. Werle (Köln) meisterlich geblasen — für unser Ohr doch zu stechend hervor. An die Spitze der Solisten setzte sich mit einem Schlage die Altistin Maria Philippi aus Basel mit der Arie „Ich sehe schon im Geist". Die übrigen Solisten in diesem Werk, sowie in Wilhelm Friedemanns Kantate „Erzittert und fallet, ihr brausenden Scharen" und in Sebastians Chorkantate „Wachet auf, ruft uns die Stimme" waren Anna Stronck-Kappel (Barmen), Ludwig Heß (München), Arthur van Eweyk (Berlin), ferner der als „Cembalist" am Ibach-Flügel

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

kaum hoch genug zu rühmende Professor Julius Buths (Düsseldorf), der im zweiten und letzten Konzert in „Phöbus und Pan" einen wirklichen, modernen Cembalo von Pleyel-Paris spielte, und Professor Franke im Orgelpart. Hors de concours mit seiner edlen, reifen Kunst stand Henri Marteau (g-moll Konzert für Violine, Streichorchester und Continuo, das Gustav Schreck-Leipzig nach dem f-moll Klavierkonzert Bachs stilgerecht wiederhergestellt hat, und Soloviolinpart der Chorkantate „Wachet auf"). In der von Walther Josephson bearbeiteten Friedemannschen Kantate, die in Duisburg ihre Auferstehung feierte, lernte man ein äußerlich glänzendes, oft bestechendes und wirksames Werk kennen. Viele Einzelheiten sind schön, oder wenigstens originell, so z. B. der orchesterlose Choreinsatz in den ersten Takten. Zum Schlusse seien auch noch die übrigen Instrumentalsolisten des Abends: Fritz Flemming-Berlin (Oboe), H. Günschmann-Essen (Oboe d'amore) und die Flötisten Julius Manigold-Meiningen und E. Krause-Duisburg mit Anerkennung erwähnt.

Die folgenden Tage brachten immer mehr sich steigernde Eindrücke. Der Festgottesdienst in der Salvatorkirche zeigte uns einmal Bachsche Musik in organisch lebendiger Verbindung mit der religiösen Handlung. Ein Vortrag auf der recht ergiebigen Orgel (G-dur Präludium und Fuge) leitete den Gottesdienst ein. Es wurde von dem Organisten der Salvatorkirche Paul Fischer gespielt, der hier wie als Leiter des im a cappella-Gesang („Vergiß mein nicht" und „Lobe den Herren") Vorzügliches leistenden Salvatorkirchenchors auf der Höhe seiner Aufgabe stand. Die Liturgie hielt Superintendent Terlinden (Duisburg), und in einer sehr schönen und gehaltvollen Festpredigt über das Wort „Dienet einander" (Petrus 10,4) legte der Festprediger Pastor Dörr aus Bonn die möglichen Wechselwirkungen zwischen edler Kunst und Frömmigkeit dar. Der Predigt folgte die Kantate „Der Herr ist mein getreuer Hirte", in der sich der Chor mit den Solisten zu schönster Wirkung einte. In die urgewaltige, von Prof. Franke mit machtvoller Steigerung vorgetragene Dorische Toccata klang der Gottesdienst aus. Nach einer Pause, die der Bewillkommnung und leiblichen Stärkung der Bachfest-Teilnehmer im großen Sitzungssaale des Rathauses gewidmet war, begann das Kammermusik-Konzert in der städtischen Tonhalle, das sich abermals zu einem Glanzpunkt gestaltete. Ernst von Dohnányi (Berlin), der sich eines Flügels mit „Strahlenklaviatur" bediente, spielte die „3. Englische Suite" in g-moll und verhalf mit drei hochinteressanten und wirklich genialen Klavierstücken von Wilhelm Friedemann Bach — Allemande und Gigue aus der g-moll Suite und Capriccio in d-moll — dem Tonsetzer fast zu höheren Ehren, als man sie ihm auf Grund seiner Kantate am verflossenen Abend hätte zubilligen können. Henri Marteau stand in der E-dur Sonate für Solovioline technisch wie geistig-musikalisch auf souveräner Höhe. Zu ihm gesellte sich in der das Konzert beschließenden C-dur Sonate für zwei Violinen und Continuo (Julius Buths) in Bram Eldering (Köln) ein zweiter Violinist von hohem Rang. In der Mitte des Programms stand die Solokantate „Non sa che sia dolore" mit ihrem sonderbaren „Italienisch", in der als dritter Stern des Abends Tilly Cahnbley-Hinken (Würzburg) ihren geschmeidigen Sopran leuchten ließ. Den Cembalopart führte Wanda Landowska (Paris) aus, und das diskret begleitende Orchester gab gleichfalls sein Bestes her. Noch war das Riesenprogramm des Sonntags nicht erschöpft. Um sechs Uhr fand in der Salvatorkirche ein zwei Stunden währendes Kirchenkonzert statt. Es spricht für die Urgesundheit der Bachschen Musik, daß man so viel von ihr ohne Übersättigung in sich aufnehmen kann. Da klang die machtvolle Chorkantate „Schauet doch und sehet, ob irgend ein Schmerz sei"; da meisterte Paul Fischer die Orgelphantasie „Schmücke dich, o liebe Seele" mit stil-

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

gerechter Registrierung; da vereinte sich in der Chorkantate „O Jesus Christ, mein's Lebens Licht" der Chor mit den begleitenden sechs Blasinstrumenten in den lang hingezogenen, an Tod und Grab gemahnenden Klagetönen zu einer Wirkung von erschütternder Gewalt; da traten in der schlichteren, den Chor nur im Schlußchoral beteiligenden Solokantate „Mein Gott wie lange" die Stimmen der Vokal- und Instrumentalsolisten abermals rühmlich hervor und vereinten sich dann mit dem lobenswert rein und fein nuanciert singenden Chor in der fünfstimmigen Motette „Jesu, meine Freude". Zuvor hatte der D-dur Symphoniesatz für konzertierende Violine (Marteau), zwei Oboen, drei Trompeten, Pauken und Streichorchester Abwechselung in den Reigen der Darbietungen gebracht. Den starken Ausklang des Kirchenkonzerts bildete die von Prof. Franke gespielte Choralphantasie „Komm, heil'ger Geist" für Orgel.

In dem Kammermusikkonzert auf alten Instrumenten, das am Montag Mittag in der Aula des Kgl. Gymnasiums weitere Genüsse verhieß, sollten wir zu dem Glauben an das rekonstruierte Cembalo bekehrt werden, zu dessen ebenso begeistert überzeugter, wie kunstreicher und anmutig interessanter Prophetin sich Wanda Landowska aus Paris aufgeworfen hat. Trotz alledem muß ich gestehen, daß mir das Cembalo nur als Ensembleinstrument — so im g-moll-Konzert mit Streichorchester, in der h-moll Sonate für Flöte (Julius Manigold) und Cembalo und in der D-dur-Sonate für Cembalo und Viola da Gamba (Christian Döbereiner) — gefallen hat, während ich mich in den Solostücken — der garnicht ausdrücklich dem Cembalo zugewiesenen c-moll Phantasie und selbst in dem für Cembalo gedachten italienischen Konzert — auf die Dauer nicht mit dem zupfig zitherartigen, dünn schwirrenden Ton des Instrumentes befreunden konnte. Das Schlußkonzert in der Tonhalle am Montag Abend bewegte sich von dem Ersten Brandenburgischen Konzert an, in dem die mit schwierigen konzertanten Parts bedachten Holz- und Blechinstrumentalisten mit Henri Marteau's konzertierender Violine löblich zu wetteifern suchten, in einem gewaltigen Crescendo der Begeisterung. Die Stadien dieser Steigerung waren die wirklich lenzhaft-liebliche Kantate auf „Frühlings Wiederkehr" (unter Zugrundelegung der geschickten Umdichtung des textlich für uns heute nicht mehr möglichen „Drama auf das Geburtsfest August III." durch W. Voigt und W. Rust), in der sich neben dem begabten Frankfurter Bassisten Richard Breitenfeld Frau Cahnbley-Hinken einen neuen Sieg ersang, ferner das von Julius Buths, Ernst von Dohnányi und Georg Schumann in meisterhaftem Zusammenspiel vorgetragene, über alle Maßen herrliche C-dur Konzert für drei Klaviere, sodann das — in der Wirkung, nicht in der Ausführung — ein kleines Nachlassen bedeutende a-moll Konzert für Klavier (von Dohnányi), Flöte (Manigold) und Violine (Marteau) mit Streichorchester, und das einen prächtigen Finalaufschwung darstellende, in etwas gekürzter Fassung aufgeführte *Dramma per musica* „Phöbus und Pan" (mit Cahnbley-Hinken, van Eweyk, Breitenfeld, Heß und Franz Schwengers). Mochte der Chor schließlich doch wohl der Grenze seiner Kräfte nahegekommen sein, so trug ihn doch, wie alle übrigen Mitwirkenden, die unendliche Begeisterung der schönen Stunde hoch empor. Lauter Jubel umbrauste den Festdirigenten Josephson. Den Dank der Neuen Bachgesellschaft brachte ihm Geh. Hofrat Dr. Oskar von Hase aus Leipzig auf dem anschließenden Festmahl in der „Börse" in wärmsten Worten zum Ausdruck.

Von der reichhaltigen Tagesordnung der unter der Leitung des Vorsitzenden Geh. Kirchenrat Prof. Dr. Georg Rietschel (Leipzig) stattfindenden Generalversammlung der Mitglieder der Neuen Bachgesellschaft erwähne ich als besonders interessant nur die lebhafte Diskussion über die Frage „Cembalo oder Pianoforte?". Zum Ort des 6. Deutschen Bachfestes im Jahre 1912 wurde Breslau gewählt.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



Aus Musikzeitschriften

ALLGEMEINE MUSIK-ZEITUNG (Berlin), 1909, No. 5—39. — No. 5: „Mendelssohns Jugendopern" bespricht Georg Schünemann, der Mendelssohn „große Begabung für die komische Oper" zuerkennt. — Der Aufsatz „Felix Mendelssohn und Berlin" von Paul Schwers besteht zum größten Teil aus interessanten Auszügen aus Briefen Mendelssohns an Karl Klingemann. — No. 6: „Hans von Bülows letzte Briefe" von Paul Bekker. (Besprechung des siebenten Bandes der von Marie von Bülow herausgegebenen Briefe; Schluß in No. 7.) — „Operninszenierung" von Alexander Neumann. — No. 7: „Eindrücke einer deutschen Sängerin in Süd-Afrika" von Maly von Trützschler. — No. 8: Rudolf Fiege stimmt in dem Aufsatz „Striche bei Wagner" im wesentlichen den von Felix Weingartner in der „Neuen Freien Presse" ausgesprochenen Ansichten zu (siehe unsere Revue in den Heften VIII, 11 und IX, 2). Fiege wünscht, daß „‚Tannhäuser' in der alten Gestalt und ‚Nibelungen', ‚Meistersinger', sowie ‚Tristan' mit organischen Kürzungen" aufgeführt werden. — No. 9: L. Andro bespricht unter dem Titel „Opernkrieg" die Broschüren über Mahler und Weingartner von Stefan und Stauber. — „Elektra" von Max Kowalski. (Begeisterte Schilderung der von dem Werke empfangenen Eindrücke.) — No. 10: „Die Deutsche Musik der Gegenwart. Unmaßgebliche Gespräche" von Paul Marsop. (Ein Scherz-Aufsatz.) — „Selma Kurz" von L. Andro. — No. 11: „Fürst und Künstler" von Otto Leßmann. (Über den von La Mara herausgegebenen Briefwechsel zwischen Liszt und Karl Alexander von Sachsen-Weimar. Schluß in No. 12.) — „Wagners Klavierauszüge auf Subskription" von Richard Sternfeld. — No. 12: „Heinrich Reimanns Bülow-Biographie, kritisch beleuchtet" von J. Vianna da Motta. — No. 13: „Hugo Wolfs Instrumental-Kompositionen" von Theodor Tagger. — „Eine Brahms-Joachim-Hausmann-Erinnerung" von Louise Pohl. (Über Erlebnisse in Baden-Baden am Anfang der siebziger Jahre.) — No. 14: „Gesangskultur und Stimmruin" von Richard Hähn. — „Berliner Konzerte in früherer Zeit" (von zirka 1830—1860) von Josef Lewinsky. — „Erstes Westfälisches Bachfest in Dortmund" von Fr. — No. 15: „Ein musikalisches Kränzlein aus dem XVII. Jahrhundert" von Georg Schünemann. (Interessante Mitteilungen über ein Collegium musicum in Nürnberg, dessen von dem Verfasser in der Berliner Königlichen Bibliothek aufgefundene Satzung hier abgedruckt wird.) — In dem Aufsatz „Äußerlichkeiten der Konzertprogramme" verlangt Wilhelm Altmann, daß in den Programmen die gespielten Werke genauer angegeben werden. — No. 16: „Sonderstellung der Schwesterkunst Musik" von Wilhelm Eylau (Schluß in No. 17.) — „Zur Förderung der Volksmusik" wünscht Otto R. Hübner die Einführung kleiner, nur $4^1/_2$—5 Oktaven umfassender und äußerlich einfacher Klaviere, wie sie die Pianofortefabrik August Foerster in Löbau in den Handel bringt. Er nennt die kleinen Klaviere „Pianetto". Sie sollen auch als Schreibtisch zu benützen sein. — In dem Aufsatz „Es regt sich im Blätterwald" teilt Paul Schwers auf Grund von Berichten der „Rheinischen Musik- und Theaterzeitung" und der „Signale" skandalöse Enthüllungen über das amerikanische Annoncenblatt „Musical Courier"

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

mit. (Siehe auch die „Revue“ in den Heften VIII, 2 und IX, 5.) — Ludwig Hartmann, der Übersetzer der Gnecchi'schen Oper „Kassandra“, wendet sich in dem Aufsatz „Musikalische Telepathie, Elektra und Kassandra“ gegen die unter diesem Titel erschienene Broschüre von Tebaldini. „Das Hauptgewicht ist [in dieser Broschüre] auf die optische Ähnlichkeit des Notenbildes gelegt. Sobald man den Dingen akustisch zu Leibe geht, bleibt von dem Vorwurf des Plagiats nichts übrig.“ Gnecchi selber steht „dem jetzt [infolge der Schrift Tebaldini's] entbrannten Streit völlig fern“. Hartmann berichtet auch über die persönlichen Beziehungen Gnecchi's zu Strauß und Schuch. — Über „Die Genossenschaft Deutscher Tonsetzer. Ihre Geschäftslage nach fünfjähriger Tätigkeit“ wird ein ausführlicher anonymer Bericht veröffentlicht (Schluß in No. 18). — No. 18: „Die Wiener Hofoper“ von L. Andro. (Über die Entwickelung in den letzten 20 Jahren.) — In dem Aufsatz „Hans von Bülows letzte Briefe“ verteidigt sich Paul Bekker gegen die in einem in „Die Musik“, Heft VIII, 14 erschienenen Aufsatz von José Vianna da Motta enthaltenen Bemerkungen über seine (Bekkers) Kritik der Ausgabe der Briefe Bülows. — „Julius Hey †“ von Otto Leßmann (kurzer Nachruf). — No. 19: „Aus Friedrich Smetana's letzten Jahren“ von Alois Huilicka. — „Dramen als Operntexte“ von Rudolf Krauß. — Das Werk „Niccolo Jomelli als Opernkomponist“ von Hermann Abert wird von Georg Schünemann lobend besprochen. — No. 20: „Joseph Haydns erste Symphonieen“ von Georg Schünemann (Schluß in No. 21). — „Das russische Ballet“ von G. Peiser. – „Maria Theresia Paradis“ von Otto Keller. (Kurzer Aufsatz zum 150. Geburtstage der blinden Klavierspielerin und Komponistin.) — „XVII. Anhaltisches Musikfest zu Zerbst“ von Paul Klanert. — No. 21: R. Sternfeld begründet in dem Aufsatz „Der neue Meyerbeer-Effekt in der ‚Tannhäuser‘-Ouvertüre“ die Ansicht, daß man die Hörnerstimme bei der Wiederholung der Pilgerchor-Melodie durch die Posaunen nicht so stark hervortreten lassen dürfe, wie Nikisch und einige Nachahmer es zu tun pflegen. — Unter der Überschrift „Aus der französischen Gesangsliteratur“ werden Auszüge aus Cléricy du Collet's Werk „La voix recouvrée“ in deutscher Übersetzung von Irene von Beckerath und ein kurzes Vorwort von Richard Hähn veröffentlicht. — „Nochmals die Bülow-Briefe“ von José Vianna da Motta und Paul Bekker. — „Die Züricher Maifestspiele“ von Friedrich Schwabe. — No. 22—23: „Zur 45. Tonkünstlerversammlung des Allgemeinen Deutschen Musikvereins in Stuttgart“ von Paul Schwers. — „Stuttgart als Musikstadt“ von Oskar Schröter. — „Joseph Haydn“ von Leopold Schmidt. (Enthält u. a. lesenswerte Bemerkungen über das Verhältnis der Haydnschen Musik zur modernen.) — „Die II. Musik-Fachausstellung in Leipzig“ von R. Eg. — „Das Musikfest der Kaiserin Friedrich-Stiftung in Mainz“ von Otto Leßmann. — „Das IX. Kammermusikfest in Bonn“ von Arthur Neißer. — „Der dritte Wettstreit deutscher Männergesangvereine zu Frankfurt am Main“ von Theo Schäfer. — „Thematische Analysen der in den Konzerten der Tonkünstlerversammlung [des Allgemeinen Deutschen Musikvereins] zur Aufführung gelangenden neuen symphonischen Werke und Kammermusik-Kompositionen.“ — „Die Bogenklaviatur von Frederic Clutsam“ von Heinrich Maurer. — No. 24: „Das Musikdrama als Kulturfaktor“ (aus dem Buche „Das Musikdrama der Gegenwart“) von Paul Bekker (Schluß in Nr. 25). — Über den „Jungdeutschen“ Theodor Mundt und „seine Beziehungen zu Musik und Musikern“ handelt der Aufsatz „Einer vom ‚Jungen Deutschland‘“ von Adolph Kohut (Schluß in Nr. 25). — „Das 45. Tonkünstlerfest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins in Stuttgart“ von Paul Schwers (Schluß in Nr. 25). — „Die

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Haydn-Zentenarfeier und der Kongreß der Internationalen Musikgesellschaft in Wien" von Richard Batka. — „Das 85. Niederrheinische Musikfest zu Aachen" von Arthur Neißer. — Nr. 25: „Neuntes Westfälisches Musikfest in Dortmund" von B. Friedhoff. — „Von der II. Musikfachausstellung in Leipzig" von Eugen Segnitz. — Nr. 26: „Über die gleichzeitige Verbindung ungleichartiger Rhythmen" von Johannes Conze. — In dem Aufsatz „Eine Kunstreise Johann Strauß'" erzählt Josef Lewinsky, was der Komponist ihm von seinen Erlebnissen auf einer Konzertreise nach Warschau, die er im Jahre 1849 mit seinem Orchester unternahm, berichtete. Der Stadtkommandant verweigerte der ganzen Gesellschaft tagelang den Eintritt in die Stadt mit der Begründung, daß er Strauß und seine Genossen für Räuber halte. — „Das zweite Kammermusikfest in Darmstadt" von Arthur Neißer. — „Die Berliner Königliche Oper 1908/9" von Rudolf Fiege. (Statistische Mitteilungen über die Aufführungen.) — No. 27: „Eine neue Generalbaß-Bezifferung" von Charles H. Keefer; aus dem Englischen übersetzt von William Kritch. — „Zur Berliner Opernvereins-Frage" von Alfred Schattmann. — „Das erste schwedische Kammermusikfest in Ystad" von Otto Leßmann. — „Haydn-Feier in Zürich" von Friedrich Schwabe. — No. 28/29: In dem interessanten Aufsatz „Bach und der Pietismus" (Schluß in 30/31) sagt Eugen Segnitz im Gegensatz zu Edgar Tinel u. A., daß der Nährboden der Bachschen Musik das protestantische Christentum sei und daß der Pietismus seiner Zeit auf Bach großen Einfluß ausgeübt habe. — Gegen Breithaupts Buch über seine Unterrichtsmethode wendet sich Eugen Tetzels Aufsatz: „Das Problem der modernen Klaviertechnik". — Moritz Diesterweg sagt in dem Aufsatz: „Ein Vorschlag, betreffend ‚Elektra'": „Man mache doch einmal probeweise den Versuch, das Werk als Schauspiel zu geben und die geniale Strauß'sche Illustrierung — entsprechend zusammengestrafft und abgedämpft — hinzuzufügen. Nun, ich glaube, die Wirkung würde sich einfach zu einer unerhört — gewaltigen steigern! Man erinnere sich nur, wie überwältigend es wirkte, als Frau Plaichinger — ob mit Absicht oder nicht — mehreremal, statt zu singen, durch die Tonfluten hindurchsprach ... Zur praktischen Ausführung meines Vorschlages bedürfte es natürlich des (vom Komponisten ja so wie so gewünschten) verdeckten Orchesters und einer, nach genauer Angabe Straußens vorzunehmenden Klangabdämpfung." — Das „X. Musikfest des Vereins schweizerischer Tonkünstler in Winterthur" bespricht Friedrich Schwabe. — „Friedrich Gernsheim. Zu seinem 70. Geburtstage" von A. Friedenthal. — No. 30/31: „Deutsches Bühnenhaus und italienisches Rangtheater" von Paul Marsop. — „Hugo Riemann. Zu seinem 60. Geburtstage" von Hugo Daffner. — Eine ausführliche Besprechung des Werkes „Die Ornamentik der Musik" von Adolf Beyschlag veröffentlicht Georg Schünemann. Die in dem Werke enthaltene Materialsammlung erklärt der Kritiker für verdienstlich, den Auffassungen Beyschlags tritt er aber entgegen. — No. 32/33: Das Schaffen der französischen Musiker moderner Richtung wird in der Aufsatzserie „Die französische Musik der Gegenwart" von Theodor Tagger sehr günstig besprochen. (Fortsetzung in No. 34—39.) Eigene Kapitel handeln von César Franck, Saint-Saëns, Fauré, Massenet, d'Indy, Debussy, Charpentier, Dukas, Bruneau; das Schlußkapitel handelt von Chabrier, Messager, Ropartz und einigen anderen Komponisten. — „Karl Heinrich Graun. Zu seinem 150. Todestag" von Max Puttmann. — Gegen Mängel im heutigen Musikunterricht richtet sich der Aufsatz „Zur heutigen Musikpflege" von Wilhelm Eylau. — No. 34/35: „Vom Tempo unserer klassischen Orchesterwerke" von Benno Fleischmann. — „Die Musikästhetik" von G. Peiser. — No. 36: „Die Münchener Festspiele" von Paul

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Ehlers. — „Die Eröffnung des neuen Hoftheaters in Kassel“ von M. Puttmann. No. 37: „Reminiszenz, Zitat und Plagiat in der Musik“ von Robert Müller-Hartmann. — „Anna von Mildenburg“ von L. Andro. — „Ein Beethoven-Brahms-Bruckner-Zyklus“ des Konzertvereins in München wird von Paul Ehlers besprochen. — Zwei ausführliche Besprechungen: „Neue Entdeckungen von der menschlichen Stimme“ von Ottomar Rutz, besprochen von Emil Liepe; „J. S. Bachs Matthäuspassion“ von Alfred Heuß, besprochen von Max Puttmann. — No. 38: In dem Aufsatz „Wagnertum und Bayreuthertum“ sagt Rudolf Fiege nach einigen anerkennenden Worten über die Verdienste Bayreuths: „Aber Bayreuth darf nicht den Anspruch erheben, heute noch mustergültig und maßgebend für die Wagner-Aufführungen zu sein; darf auch kein Werk für sich allein in Anspruch nehmen, das dadurch dem unendlich weit überwiegenden Teile unseres Volkes entzogen wird.“ „Mehr denn als Aufführungsort könnte Bayreuth als Schule der Wagnerschen Kunst nützen.“ An etlichen Beispielen sucht Fiege dann aber zu zeigen, daß die Verdienste Bayreuths um die Ausbildung von Sängern vielfach überschätzt würden. — „Erstes Deutsches Brahms-Fest“ in München von Paul Ehlers (Fortsetzung in No. 39). — In dem Aufsatz „Aufgaben und Ziele“ bezeichnet Walter Dahms es als „unsere erste und wichtigste Aufgabe“, mehr moderne Werke aufzuführen. — „I. Verbandstag des Direktoren-Verbandes deutscher Musikseminare“ von S. Er.

MONATSSCHRIFT FÜR SCHULGESANG (Essen a/Ruhr), 1909, Heft 1—6 (April—September). — Heft 1: „Zu Händels Gedächtnis“ von Richard Münnich. — „Lautgesetze und Lautgewohnheiten“ von Nana Weber-Bell. — „Tönende Hilfsmittel beim Gesangunterricht oder nicht?“ von Oskar Schäfer (Schluß). — „Georgius Forsterus Ambergiensis“ von Richard Noatzsch (Fortsetzung in den Heften 2 und 3). Über das Leben und die Kompositionen des Arztes und Musikers Georg Forster (1515—1568), des Herausgebers der „Deutschen Liedlein“. — Heft 2: „Joseph Haydn. Zu seinem 100. Todestage“ von August Wellmer. — „Der Gesangunterricht in dem neuen Lehrplan der Höheren Mädchenschule“ von Alexis Hollaender. — „Stimmbildungskurse“ von Ernst Paul. Über eine Einrichtung des Königlich Sächsischen Unterrichtsministeriums. — „Die Musik im Dienst der Volkserziehung“ von Auguste Münch (Fortsetzung in den Heften 3 und 4). — „Vom Frankfurter Sängerkrieg“ von Ernst Paul. — „Julius Hey“ von Ernst Paul. Kurzer Nachruf. — Heft 4: „Hugo Riemann. Zu seinem 60. Geburtstage“ von Richard Münnich. — „Musikalisches aus Bayern“ von Prof. Küffner. Über den Gesangunterricht an den Mittelschulen. — Heft 5: „Das System Riemann und seine Verwendung im Musikunterricht“ von Oskar Schäfer (Fortsetzung in den Heften 6 und 7). — „Die Erziehung des Schülers zur selbständigen Aneignung der Gesänge“ von M. Stein. — „Erfahrungen über Fortbildungskurse in der Stimmerziehung“ von Aug. Böhme-Köhler (Fortsetzung in Heft 6). — „Neuheiten im Klavierbau“ von Ernst Paul. Über das Schulklavier und das Pultklavier, beide konstruiert von der Klavierfabrik August Förster in Löbau i. S., und über die Clutsamsche Bogenklaviatur. — „Ein Lehrgang im Notensingen nebst tönendem Lehrmittel“ von H. Gravel. Über Franz Lebers Werk „Lehrgang im Notensingen“ und über Lebers Tisch- und Wandharmonium. — Heft 6: „Karl Erk †“ von F. W. — „Hausmusik“ von Ernst Paul. Über die vom „Kunstwart“ herausgegebene Sammlung.

DIE STIMME (Berlin), III. Jahrgang, Heft 7—11 (April—August 1909). — Heft 7: „Richard Strauß und die Anforderungen seiner beiden letzten Opern an die Singstimme“ von Otto Schwarz. (Schluß in Heft 7.) — „Rumpfmuskeleinstellung,

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Gemüt und Stimme" von Ottmar Rutz. — „Wer gut unterrichtet, diszipliniert gut" von Alfred Gebauer. (Schluß in Heft 8.) — Heft 8: „Über passive Kehlkopfbewegungen" von Th. S. Flatau. — „Vorbedingungen für den Kunstgesangunterricht" von A. Ritter. — Heft 9: „Der Laut e in seiner musikalischen Bewertung" von Robert Handke. — „Die alte Oper und die Bevorzugung des Italienischen als Gesangssprache" von Georg Vogel. (Fortsetzungen in den Heften 10 und 11.) — „Wie lehre ich das Notensystem?" von Walter Howard. — Heft 10: „Neuere Beobachtungen über Phonasthenie" von Theodor S. Flatau. (Schluß in Heft 11.) — „Fortschritte auf dem Gebiete des Schulgesanges in Hamburg" von A. Teich. — Heft 11: „Der Gesangunterricht in der Reform" von Alexis Hollaender.

DAS HARMONIUM (Leipzig), 1909, No. 3–9. — No. 3: „Das Registrieren". — „Lindholms Normal-Kunstharmonium" (Schluß). — „Auf der Pilgerfahrt zu Liszt" von Frederic Horace Clark. Ein fesselndes Kapitel aus Clark's Werk „Liszts Offenbarung". — „Betrachtungen über das Werk ‚L'Orgue expressif ou Harmonium' von Alphonse Mustel" (Fortsetzung eines Aufsatzes in No. 6 des Jahrgangs 1908; weitere Fortsetzungen werden folgen). — No. 4: „Frühling. Ein Stimmungsbild" von Mathilde von Leinburg. Die Verfasserin wünscht, daß weniger das Klavier und mehr das Harmonium gespielt werde. — „Die Elemente einer instrumentgemäßen Harmonium-Satztechnik" von Paul Hassenstein. Mit Notenbeilage. — No. 5: „Joseph Haydn und die Hausmusik" von Max Steinitzer. — „Rückblick auf das dritte Wirkungsjahr des Vereins der Harmoniumfreunde zu Breslau". — No. 6: „Das Demonstrations-Harmonium von G. F. Steinmeyer & Co. im Deutschen Museum zu München". — „Kleine Streifzüge durch die II. Musikfach-Ausstellung (Leipzig)". — No. 8: „Die Instrumente der Firma M. Hofberg auf der II. Musikfach-Ausstellung". — „Prolongement und Notation. Eine Anregung". Ein Brief von Paul Hassenstein, mit Nachwort von Walter Lückhoff. Ein anonymes Nachwort dazu steht in No. 9. — No. 9: „Eine ‚Kammermusikschule'". Über das „Institut zur Pflege des Ensemblespiels" von Richard Kursch in Charlottenburg. — „Die Verschiedenheit der Harmonium-Systeme und das Problem der Einheitlichkeit". — „Die Hausmusik. — Robert Hornstein" von Max Steinitzer. Der Aufsatz handelt ausschließlich von dem Liederkomponisten Hornstein, den Steinitzer „zu den eigentlichen Größen der Hausmusik" zählt.

ZEITSCHRIFT FÜR ORGEL-, HARMONIUM- UND INSTRUMENTENBAU (Graz), 1909, No. 3–11 (März–November). — Außer Sitzungsberichten, Notizen über neue Orgeln usw. enthalten die Hefte die folgenden Aufsätze: No. 3 und 4: „Der Umbau der Orgel in der Pfarrkirche St. Elisabeth in Wien" von Hugo Schlösser (Fortsetzung und Schluß). — No. 4–11: „Die Orgel der Zukunft" von J. F. Emil Rupp (Fortsetzungen). — No. 6: „Die Orgel in der Pfarr- und Wallfahrtskirche zu Heiligenblut im Mölltale" von Johann B. Oberlaner. — No. 7–9 und 11: „Das Orgelspiel mittels elektrischer Kraftübertragung" von Ildefons Veith, O. S. B. (Fortsetzung folgt). — No. 10: „Über die Orgeln bei der Gewerbe-Ausstellung in Linz 1909" von Wilhelm Brauner. — „Über Spieltischanlagen" von —r. — No. 11: „Die neue große pneumatische Orgel der Wallfahrtskirche in Rankweil (Vorarlberg), Opus 95 von Anton Behmann". — „Die Lade der Zukunft ist die Universal-Kastenlade" von Andreas Petr.

Magnus Schwantje

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

BESPRECHUNGEN

BÜCHER

156. **Adolphe Boschot:** La Jeunesse d'un Romantique. Hector Berlioz 1803—1831. — Un Romantique sous Louis-Philippe. Hector Berlioz 1831—1842. Verlag: Librairie Plon, Paris 1906 und 1908.

„Die Geschichte eines Menschen. — Eines Menschen, eines Künstlers, der sein Leben lebt, seine Werke schafft und sie zur Geltung bringt, — der Tag für Tag den unzählig verschiedenen geheimnisvollen Ausströmungen seiner Zeit unterworfen ist. — Das Tagaus, Tagein des wirklichen Lebens. — Vermittelung des vollen Eindrucks von dem, was lebendig war. — Schriftliche Fixierung eines Satzes (auf die Gefahr hin, ihn später wieder ummodeln zu müssen) unter der frischen Wirkung des empfangenen Eindrucks, wenn man vor Freude zittert im Angesicht des neu entdeckten Dokumentes, d. h. im Angesicht des Lebens selbst. ‚Der zuerst gewonnene Most fließt sanft und leicht aus dem Bottich: wie zart ist sein Bukett! Aber dem späteren Most, der durch den stärkeren Druck der Kelter herausgepreßt wird, geben die zerquetschten Kerne und Hülsen einen unangenehmen Beigeschmack. Ebenso geht's mit den kritischen Urteilen: sie bleiben in Übereinstimmung mit der Harmonie der Dinge und sind voll Reiz, wenn sie unter dem leicht liebkosenden Druck der untersuchenden Hand sich von den Werken loslösen; . . . andernfalls bei zu starkem Nachdruck werden sie krittelnd oder banal.' — So etwa dachte Bacon (De augment. scient., gegen Schluß). Und Saint-Beuve liebte diesen Gedanken. — In jeder Periode immer wieder den damaligen Stil und selbst die einzelnen Worte des Helden heranziehen. — Die Dokumente gegeneinander ausspielen, wie der Maler mit sicherem Pinselstriche eine Farbe gegen die andere spielen läßt. Jeder Farbenton muß mit Rücksicht auf alle anderen gewählt werden, und das Ganze muß harmonisch zusammenstimmen. — Renan (— darf ich ihn meinen Meister nennen? —) schrieb: ‚Die Geschichtschreibung ist ebensosehr Kunst wie Wissenschaft; Vollendung der Form ist in ihr wesentliches Erfordernis. . . . Sobald es sich um moralische Gegenstände handelt (um psychologische würde ein anderer sagen), ist der Gedanke erst dann vollendet, wenn er eine tadellose Form erlangt hat, selbst hinsichtlich des Wohlklangs, und man kann ohne Übertreibung sagen, daß ein schlecht gebauter Satz immer einen ungenauen oder unklaren Gedanken verrät. Die französische Sprache ist in dieser Hinsicht bei einem solchen Grade der Vollkommenheit angelangt, daß man sie als eine Art Stimmgabel ansehen kann, deren geringste Unstimmung einen Fehler im Urteil oder im Geschmack anzeigt.' . . . ‚Der Stil, das heißt nichts anderes als die unendlich mannigfaltigen Schattierungen des Denkens selbst.' — Die Kautelen der historischen Methode: minutiöse und subtile Akribie in der Kritik der Texte, geduldige Prüfung der Handschriften und ihrer Abweichungen; — dann Entfernung des kritischen Apparats, wie man nach vollendetem Bau das Gerüst abbricht. — Trotzdem für die Leute vom Fach (und um die Kontrolle zu erleichtern) in interessanten Fällen kurze Angabe der Art und Weise, wie man gearbeitet hat . . ."

Mit diesen Worten spricht sich Boschot über Zweck, Ziel und Methode seiner großangelegten Berlioz-Biographie aus, die in bezug auf eingehende Detaildarstellung den ersten Platz innerhalb der nicht eben spärlichen biographischen Literatur über den französischen Meister einnimmt. Der Verfasser ist ein abgesagter Feind der „philosophischen" Geschichtschreibung, die mehr oder minder a priori, d. h. ohne genaue Kenntnis alles überhaupt erreichbaren Urkundenmaterials, ihre Konstruktionen wagt, und gegen H. Taine, den er als glänzendsten Vertreter der unkritischen Geschichtsauslegung ansieht, polemisiert er in seinem Vorwort aufs heftigste. Man begreift es, daß gerade in Frankreich, wo die bestechende, aber innerlich haltlose Phrase des historisierenden Schönredners vielleicht mehr und länger geherrscht hat als anderswo, nun, nachdem die Reaktion eingetreten ist, der nüchterne Tatsachensinn sich mit einer gewissen Leidenschaftlichkeit und Einseitigkeit geltend macht, daß die Scheu vor dem nicht exakt Beweisbaren gelegentlich zur Angst ausartet und dann ungerecht macht gegen die Verdienste, die man einem (freilich zuzeiten auch arg überschätzten) Manne wie Taine nicht wohl absprechen kann.

Jedenfalls wird man aber dem Ideale, das Boschot für den Biographen aufstellt, aus vollem Herzen zustimmen, sofern er eine wertvolle Biographie sich nicht anders vorstellen kann als errichtet auf dem soliden Fundamente eines erschöpfenden und kritisch durchaus gesicherten Tatsachenmaterials. Was der neueste Biograph Berlioz' in der Herbeischaffung und Verwertung von bisher unbekanntem oder nicht hinlänglich ausgenutztem Material geleistet hat — und es ist das nicht wenig —, wird man mit Dank als höchst verdienstlich anerkennen.

Wesentlich anders steht es nach meinem Dafürhalten mit der weiteren Forderung Boschot's, daß die Biographie das Leben selbst geben müsse, so wie es wirklich war. Denn er versteht darunter (wie sein oben mitgeteilter Kommentar und wie vor allem die Ausführung seiner Grundsätze im Buche selbst beweist), daß die Biographie nicht sowohl ein Bild, als vielmehr eine Momentphotographie des Lebens geben solle, daß der Biograph das Leben nicht zu beschreiben, sondern sozusagen abzuklatschen habe. Diese Prinzipien eines biographischen Impressionismus, vortrefflich, wenn es sich darum handelt, einen ganz kleinen Ausschnitt, etwa einen Tag aus dem Leben eines großen Mannes vor unserem geistigen Auge wieder aufleben zu lassen, werden absurd, wenn der Versuch gemacht wird, sie für ein ganzes langes Leben durchzuführen. Die Biographie kann nicht eine unveränderte Reproduktion des Lebens sein wollen, sondern sie muß eine Beschreibung des Lebens geben, die notwendigerweise in vielen Stücken von dem abweicht, was wirklich war. Zunächst einmal: der Biograph kann unmöglich alles geben, was war. Seine Wiedergabe des Lebens ist abkürzende Beschreibung. Sodann sieht der Biograph alles durch sein Temperament. Er kann und muß sich nach Möglichkeit dagegen schützen, daß seine Subjektivität zur Fehlerquelle werde. Aber ausschalten kann er sein Ich nicht, noch auch machen, daß es zur absolut

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

objektiv abmalenden photographischen Camera werde. Endlich: das Tempus des wirklichen Lebens ist das Präsens, das der Lebensbeschreibung das Präteritum, ein Unterschied, der bedingt, daß auch in formaler und stilistischer Hinsicht die Biographie zur Realität des Lebens sich so zu verhalten hat, wie etwa das Referat über eine Rede zu ihrem wörtlichen Stenogramm.

Nun ist es ja klar, daß Boschot eine so radikale Forderung zwar aufstellen, aber nicht einmal den ernstlichen Versuch machen kann, sie wirklich durchzuführen. Denn sonst müßte er, schon allein was den Umfang seiner Biographie anlangt, nicht 3, sondern vielleicht 30 Bände schreiben, ja, streng genommen, so viel, daß die Lektüre der Lebensbeschreibung nicht weniger Zeit in Anspruch nähme, als das Leben seines Helden selbst gedauert hat. Der biographische Impressionismus jagt einem falschen Ideale nach, und es sind vor allem zwei Eigentümlichkeiten der Boschot'schen Bände, die keine Vorzüge sind, auf die Verfolgung dieser falschen Prinzipien zurückzuführen. Einmal der auf die Dauer unerträgliche Präsensstil seiner Darstellung, der durchaus das abgeht, was zu jeder guten Darstellung gehört: die Distanz von dem Dargestellten. Sodann, was vielleicht noch schlimmer ist, die fürchterliche Weitschweifigkeit seines Buches, ein Fehler, der wohl der weiteren Verbreitung im Wege stehen wird. Das ist zu bedauern: denn es enthält viel, und wer sich — sei es als Musikhistoriker, sei es als spezieller Freund der Kunst des französischen Romantikers — näher für Berlioz interessiert, wird jedenfalls nicht an der außerordentlich fleißigen Arbeit Boschot's vorübergehen dürfen.

Rudolf Louis

157. **D. F. Scheurleer**: Het Muziekleven in Nederland in de tweede helft der 18e eeuw in verband met Mozart's verblijf aldaar. Verlag: Martinus Nijhoff, 's Gravenhage 1909. (fl. 22.50.)

Wer sich für Hollands musikalische Vergangenheit interessiert, kennt Scheurleer. Er ist nicht allein der langjährige Vorsitzende, gleichsam die Seele, des „Vereins für Nord-Niederländische Musikgeschichte", er hat auch mit Hand angelegt, besonders auf dem Gebiete der musikalischen Bibliographie und Topographie. In dem vorliegenden Werke hat sich ereignet, was jedesmal geschieht, wenn der richtige Mann zum richtigen Gegenstand kommt: es entsteht etwas Vorzügliches.

Scheurleer ist ein leidenschaftlicher Sammler; er hat mit dem 18. Jahrhundert die „Vorliebe für Kuriositäten und Raritäten" gemein, nur daß er's ernster treibt. Außerdem ist er ein ausgezeichneter Erzähler, und so ist er denn für das Zeitalter der Anekdoten und Erlebnisse wie geschaffen. Nicht allein, daß sein Buch durch die fast überreichen Illustrationen (Künstlerporträts, Vignetten, Städteansichten, Theaterzettel, Buchtitel, Handschriftfaksimiles) durchaus anschaulich wirkt, durch das reiche urkundliche Material war Scheurleer auch in der Lage, seinen Betrachtungen die breiteste Unterlage zu geben und nichts zu berichten, wozu er nicht das berechtigende Dokument in Händen hatte. In dieser Weise wurde das Werk erschöpfend und unbedingt zuverlässig. Seine Beschreibung der Musikpflege ist dadurch aber ein Mosaik geworden, wovon sich einzelnes hier kaum ohne Willkür erwähnen läßt; es genüge die Mitteilung, daß der Verfasser sich wesentlich auf die Städte Haag und Amsterdam beschränkt, woran sich dann jedesmal die Beschreibung von Mozarts dortigem Aufenthalt anschließt. Das Endergebnis für die holländische Musikpflege ist freilich, daß das 18. Jahrhundert deren Tiefstand bedeutet; es fehlen die bedeutenderen Komponisten durchweg, und auch die ausübenden Tonkünstler sind vorwiegend Ausländer. Wir erwähnten deshalb ausdrücklich, daß Scheurleer als musikalischer Sammler zu seinem Vorwurf gekommen ist, weil sonst die Wahl gerade dieses Zeitalters durchaus unerklärlich bleibt. Leider hat der Verfasser es unterlassen, die traurigen Verhältnisse psychologisch zu erklären als Folge der Calvinischen Lebensauffassung und der allzu eifrigen Nachahmung der französischen Denk- und Lebensweise. Wenn Leopold Mozart den Holländern Eigennutz vorwirft, so wird er Recht haben; auch der junge Beethoven, der im Herbst 1781 als elfjähriger Knabe Holland, und namentlich Rotterdam, besuchte, nennt unsere Vorfahren „Pfennigfuchser", die er „nimmermehr besuchen wird" [1]). Es mag hier die französische Aufklärung, die das eigene Interesse als Grundlage der Moral aufstellte und den leiblichen Genuß naiverweise als Ziel dieses Interesses bezeichnete (Helvetius), nicht ohne Einfluß gewesen sein. Dergleichen Beziehungen aufzudecken und zugleich den Krämergeist der Behörden oder die ungeheure Bedeutung der „femmes de théâtre" und des Weins für den Kunstfreund zu beleuchten, hätte Scheurleer's Werk inneren Zusammenhang geben und zugleich den Abschluß bilden können, als der die jetzige Betrachtung über Mozarts weiteres Leben und Ende nicht geeignet erscheint. Die Schilderung des musikalischen Lebens in Holland ist dem Titel nach und auch tatsächlich der Hauptbestandteil des Scheurleer'schen Werkes; ihr käme also das zusammenfassende Schlußwort zu. Außerdem gehört der Mozart-Schluß, sowie die allgemein-musikgeschichtliche Einleitung (Zweites Kapitel) nicht zu den besten Teilen des Buches.

Im Mittelpunkt der Darstellung von Mozarts holländischer Reise stehen die aus der Berliner Bibliothek stammenden Briefe Leopold Mozarts und das Autograph des „Gallimathias-Musicum", das Scheurleer im Jahre 1894 in einer Berliner Auktion erwarb. Leopolds sachliche Äußerungen über Belgien und Holland sind durchaus bemerkenswert; die Beschreibung der Krankheit seiner Kinder aber bildet eine spannendere Lektüre als der fesselndste Roman. Das „Gallimathias-Musicum" gehört zu den musikalischen Aktualitäten. Nach dem Erscheinen des Scheurleerschen Buches hat der bekannte Pariser Bibliothekar Charles Malherbe einen Aufsatz [2]) publiziert, in dem er mit vollendeter Klarheit und Eleganz auf Grund eines neuen Fundes darlegt, daß die bekannten Farrenc'schen Orchesterstimmen die endgültige Mozartsche

[1]) Thayer I, S. 134—135 (Zweite Auflage).

[2]) „Riemann-Festschrift", S. 472—478. Leipzig, Max Hesse, 1909.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Fassung des „Gallimathias“ enthalten. Alle Schicksale der (nunmehr) drei uns erhaltenen Handschriften dieses Werkchens kann man bei Malherbe genau erfahren.

Möchten wir zum Schlusse Scheurleer's prächtiges Werk einem musikalischen Leserkreise aufs wärmste empfehlen, so stoßen wir auf eine große Schwierigkeit. Scheurleer hat geschaffen aus der Fülle seiner Liebe für den Gegenstand heraus, sich aber seinen Leser gar nicht genau vorgestellt. So kommt der Liebhaber, für den das Prachtwerk doch zunächst bestimmt ist, nicht ganz zu seinem Rechte; denn ihm hätten z. B. ein oder zwei ganze Nummern des „Gallimathias-Musicum“, zumal die nationale „Fuge“, doch mehr Vergnügen gemacht, als das thematische Verzeichnis aller Nummern. Der Musikgelehrte aber, der Mozarts Jugend oder die Geschichte der Oper behandelt und deshalb Scheurleer's Buch nicht ignorieren darf, wird über die Ausführlichkeit hier und da in Verzweiflung geraten. (Ich denke an den Abschnitt über die „erstaunliche Illumination“.) Darum wäre eine Zusammenfassung in gedrängter Form des musikalisch Wichtigsten des vorliegenden Werkes ein Mittel, um dem Ergebnis von Scheurleer's Forschungen zu der Verbreitung zu verhelfen, die es vollauf verdient. Wer sich speziell für Hollands Musikgeschichte interessiert, würde nach wie vor nach dem vollständigen Werke greifen, denn die liebevolle Breite der Darstellung enthält ein suggestives Moment, das man nicht unterschätzen darf.

J. C. Hol

158. **Hermann Eichborn**: Militarismus und Musik. Verlag: Schuster & Loeffler, Berlin und Leipzig. (Mk. 2.—.)

So freudig jeder Einsichtige dem schwer um seine Existenz ringenden Stande der Orchestermusiker die ausgiebigste, tatkräftigste Unterstützung gönnen wird, so wenig dürfte diese gute Absicht durch das vorliegende Buch erreicht sein. Der Ton macht die Musik. Und der Verfasser schlägt leider nicht den Ton an, der bisher bei musikwissenschaftlichen Arbeiten Brauch war. Wenn er schon zu Anfang gegen verdiente und ernsthafte Musikschriftsteller, vor allem gegen Marsop, mit Ausdrücken polemisiert, die wie „Kneifen“ und „Schwanzeinziehen wie ein Hund“ direkt beleidigend sind, so ist dies nicht etwa ein vereinzelter Temperamentsausbruch, sondern die Schreibweise des ganzen Buches ist eher die einer sozialdemokratischen Agitationsschrift als einer wissenschaftlichen, unparteiischen Arbeit. Daß sich der Verfasser mehrfach als überzeugter Sozialdemokrat bekennt und eine Änderung der Verhältnisse erst durch den Sieg des Sozialismus erwartet (S. 89), trägt ebensowenig wie sein Ausfall gegen „Zeppelin und Konsorten“ (S 116) dazu bei, ihn als vorurteilslosen Beurteiler erscheinen zu lassen. Man hat vielmehr den Eindruck, als ob es dem Verfasser mehr darauf ankäme, gegen den sogenannten „Militarismus“ (ein Wort, das mehr politischer Versammlungsschlager als wissenschaftlich verwendbarer Ausdruck ist) zu kämpfen als für den Stand der Zivilmusiker. Mit Ausnahme des gut geschriebenen und lehrreichen historischen Kapitels „Die Tonkunst im Dienste des Heerwesens“ bietet das Buch eigentlich nichts Neues als die politische Agitation, die allerdings in Fachschriften bisher noch nicht da war und sich hoffentlich auch nicht einbürgern wird. Um so größer ist das Selbstbewußtsein des Verfassers, der in seiner Einleitung stolz erklärt: „Niemand wird meine An- und Ausführungen widerlegen können, und somit werde ich den Vorteil einer Disputation ohne Gegner haben.“ Es ist allerdings nicht verlockend, Gegner eines Mannes zu sein, der Männer wie Bie, Batka, Chop und Marsop als feig beschimpft (S. 68) und auch sonst in seinen Ausdrücken und Beweisführungen mehr massiv als überzeugend ist. Aber auf einige Punkte sei doch hier eingegangen. Wenn der Verfasser das musikalische Können der militärischen Streichorchester sehr gering bewertet, so kann ich ihm aus meinen eigenen Erfahrungen entgegenhalten, daß z. B. das Orchester des 134. Inf.-Regiments in Leipzig seinerzeit von keinem Geringeren als Hermann Kretzschmar zu seinen Akademischen Konzerten herangezogen wurde, daß zur selben Zeit die Kapelle des 107. Inf.-Regiments unter Walther im Leipziger Musikleben sehr großes Ansehen genoß, und daß es, als ich 1895/96 in Bromberg weilte, dort zwei Militärkapellen gab, die durch Symphoniekonzerte unter ihren sehr tüchtigen Dirigenten dem Bedürfnis nach guter Musik entgegenkamen. Es ist deshalb kaum berechtigt, wenn der Verfasser (S. 23) von der „Minderwertigkeit so vieler Militärmusiker und Dirigenten“ spricht. Seltsamerweise aber hat Eichborn einen Umstand ganz übersehen, durch den die Militärkapellmeister häufig außerordentlich vor ihren zivilistischen Kollegen bevorzugt sind, nämlich das Institut der Musik-Einjährigen. Junge Musiker nämlich, die entweder auf Grund ihrer Schulbildung oder des sogenannten Künstlerparagraphen das Recht zum einjährig-freiwilligen Dienste besitzen, können nach kurzer Ausbildung mit der Waffe den größten Teil ihres Jahres bei der Kapelle des Truppenteils abdienen. In ihnen gewinnt der Dirigent Solisten, die ihm keine Kosten verursachen, aber seinen Konzerten Schmuck und Anziehungskraft verleihen. Für den Dienst selbst lernen diese jungen Künstler, die meist Geiger, Cellisten, Pianisten von beträchtlicher Begabung sind, das Tenorhorn blasen oder ein anderes Blasinstrument notdürftig regieren; in den Konzerten aber spielen sie eine wichtige Rolle. — Dafür, daß die Logik Eichborns nicht immer einwandfrei ist, nur ein Beispiel: Auf Seite 90/91 stellt er mit wohlbegründetem Bedauern fest, daß gegenwärtig die Zahl der kleinen Fürstenhöfe, die sich eine eigene Kapelle halten, viel geringer sei als früher; aber er scheint zu vergessen, daß auch diese wenigen Institute noch fortfallen werden, wenn einst, was der Himmel ja verhüten wird, durch einen Sieg der Umsturzpartei die rohe, ungebildete und daher ernster Kunst stets feindliche Masse zur Herrschaft gelangen sollte. Der echte Künstler ist, trotz gelegentlicher demokratischer Anwandlungen, die zumeist einem leeren Geldbeutel entstammen, stets Aristokrat und muß es sein, weil alle Kunst sich nur an die Besten, nicht an die „Vielzuvielen“ wendet. Und gerade deshalb erscheint mir die Tendenz der Eichbornschen Agitationsschrift als unkünstlerisch, so gut die Absicht auch sein mag, für die Zivilmusiker kräftigst einzutreten.

Fr. A. Geißler

Digitized by Google
UNIVERSITY OF MICHIGAN

159. **Karl Storck**: Geschichte der Musik. Zweite, vermehrte Auflage. Verlag: Muthsche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart 1910. (Brosch. Mk. 12.—.)

Es ist freudig zu begrüßen, daß dieses Werk bereits in zweiter „vermehrter und verbesserter" Auflage erscheinen kann; spricht doch daraus die erfreuliche Tatsache, daß das Interesse für die Musikwissenschaft auch in Laienkreisen stetig zunimmt. An diese richtet sich das vorliegende Werk in erster Linie. Es verzichtet auf eine erschöpfende, streng wissenschaftliche Darstellung des Riesenstoffes und legt das Schwergewicht darauf, die große Entwickelungslinie, das allgemein Grundsätzliche, die kulturgeschichtliche Bedeutung der Musik scharf herauszuarbeiten und nur die markantesten Persönlichkeiten, in denen sich gewissermaßen das Streben einer ganzen Zeitepoche schließlich verwirklicht hat, vor den Augen des Lesers in ausführlicherer Darstellung lebendig werden zu lassen. Im allgemeinen ist das dem Verfasser auch vorzüglich gelungen, und ich möchte noch als ganz besonders verdienstvoll hervorheben, daß er die in den meisten Musikgeschichten mit Recht gefürchteten, sogenannten „trockenen" Kapitel dadurch dem Leser anregend und gewinnbringend gestaltet hat, daß er stets versucht, sie mit unserem heutigen Streben und Empfinden irgendwie in Zusammenhang zu bringen, sie uns auch heute noch interessant, statt tot, erscheinen zu lassen. Insbesondere seien die Abschnitte über „Musik der Zigeuner" und „Musik der Griechen" hervorgehoben. Weniger glücklich dagegen scheint mir die Entwickelung der sogenannten Programmusik. Hier kommen die Intentionen des Autors nicht klar genug zum Ausdruck. Auch das überlange Kapitel „Richard Wagners poetische Sendung" fällt in seiner dozierenden Weitschweifigkeit etwas aus dem populären Rahmen des Ganzen heraus, ohne gerade zu überzeugen. Doch sind das im Hinblick auf die lebendige Entwickelung des Themas Nebensächlichkeiten.

Schlimmer dagegen ist es mit den historischen Angaben bestellt. Daß die Lebensgeschichte der bedeutenderen Meister knapp gehalten sein mußte, war bei der Anlage des Werkes eine Naturnotwendigkeit, aber sie müßte doch, für sich allein betrachtet, verständlich und vor allem zuverlässig sein, das Wichtigste statt Nebensächlichkeiten bringen. Doch findet sich darin häufig eine Wendung, wie „wie bekannt, mußte . . ." u. dgl., ohne daß die Tatsachen dann erwähnt werden. In Wagners Lebensbeschreibung z. B. finden Liszt und Fr. Nietzsche keine bedeutsame Erwähnung, und in der biographischen Notiz über Liszt (Seite 705) sind außer dem Sterbetage sämtliche Jahreszahlen falsch angegeben! Auch das längst widerlegte Märchen seines Heiratsplanes mit der Gräfin d'Agoult findet sich noch verzeichnet. Hier muß eine Neuauflage unbedingt noch verbessernd eingreifen.

160. **Alexander Eisenmann**: Schiedmayer & Söhne. Stuttgart 1909.

Die um die Entwickelung des Klaviers hochverdiente Hofpianofortefabrik von Schiedmayer & Söhne in Stuttgart konnte am 14. Juni 1909 das 100jährige Bestehen des Geschäftshauses festlich begehen. Anläßlich dieses Jubiläums erschien ein sehr geschmackvoll ausgestatteter, mit den Porträts der Gründer und Chefs der Firma geschmückter Almanach, der den Freunden des Hauses über die Vorgeschichte, die Gründung und Entwickelung des jetzt 200 Arbeiter beschäftigenden Geschäftes Aufschluß gibt und dabei manch interessanten Beitrag zu der Geschichte des Klaviers und eine knappe Beschreibung des allmählichen Entstehens eines Schiedmayerschen Instruments unter den Händen fleißiger Arbeiter bietet. Dr. Julius Kapp

MUSIKALIEN

161. **Franz Mikorey**: Gebet (Eduard Mörike) für Tenorsolo, Violine, Soloquartett, gemischten Chor, Harfen (Klavier) und Streichquartett. Verlag: Rob. Forberg, Leipzig. (Partitur mit untergelegtem Klavierauszug Mk. 3.—.)

Das schöne Gedicht Mörikes findet hier eine Vertonung, in der die Weihe und wahrhaftechte Inbrunst des Inhalts zu eindringlicher Geltung kommt. Mikorey versteht es, ohne großen Aufwand besonderer Mittel, doch immer mit erlesenster Ausnutzung des Klanges die gewollte Wirkung zu erzielen. Daß der Autor als ein inmitten der modernen Bewegung stehender Musiker sich natürlich alles harmonischen Raffinements bedient, ist nicht weiter verwunderlich, doch sollte jeder auf der Höhe stehende Chor die hier gestellte Aufgabe, die dankbar genug ist, bewältigen können.

162. **Andréas Hallén**: „Sphärenklänge". Symphonische Dichtung für großes Orchester. Verlag: Louis Oertel, Hannover. (Partitur Mk. 6.—.)

Das recht mäßige Thema, das hier verarbeitet wird und sich wie ein roter Faden durch das ganze hinzieht, ist doch zu belanglos, um der Komposition so etwas wie ein Relief zu geben. Ohne besondere Phantasie wird vom zarten *pp* bis zum *ff* eine äußerliche Steigerung herbeigeführt, die zum Schluß wieder in ein Nichts zurücksinkt. Der Gesamteindruck ist zu blaß und steht zu dem prätentiösen Motto aus „Faust" in zu dürftigem Verhältnis.

163. **Jan Ingenhoven**: 4 Quatuors à voix mixtes (je Fr. 0.40). — Symphonische Phantasie über „Zarathustras Nachtlied" (Partitur Mk. 12.—). — „Klaus Tink" (A. Kopisch), Ballade für Bariton und kleines Orchester (Partitur Mk. 10.—). — Symphonisches Tonstück No. 1 (Lyrisch) für kleines Orchester (Partitur Mk. 10.—). Verlag: A. A. Noske, Middelburg.

Es ist schwer, ja beinahe unmöglich, zu den merkwürdigen Gebilden Ingenhoven's eine kritische Stellung zu nehmen, wenn wir uns die Begriffe vor Augen halten, die bisher als notwendige Grund- oder Begleitungserscheinungen der Musik galten. Die Formel für Sinn und Endzweck eines Kunstgebiets zu fixieren, ist Aufgabe des Ästhetikers, nur die Bewertung des praktischen Ergebnisses Sache des Kritikers. Der nun, persönlich außerhalb der fortwährenden Verschiebungen und Grenzverrückungen im Kunstleben stehend, hat zu untersuchen, wie weit diese Umgestaltungen und Erweiterungen des bisherigen Gebiets zum Gesamtorganismus

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

der bestehenden Begriffskomplexe passen. So war es beispielsweise mit Strauß und mit Reger der Fall. Für deren höchst neuartiges, durchaus kühnes Idiom mußte der Anschluß an Früheres gefunden werden; wir verfolgten kritisch die Äußerungen ihrer „tönenden Welt", begleiteten sie in Gedanken auf ihren Eroberungszügen und gewöhnten uns, durch sie gewonnenes Neuland als das unserige, dem alten Mutterlande hinzugekommen, zu betrachten. So geht es weiter: das Genie immer vorneweg, hinterdrein der Troß und die Spekulanten, die auch für sich dabei etwas zu ergattern hoffen. Ein kühner Ritt in seitwärts entlegene Täler! Jan Ingenhoven — ich will es fast vermuten — ist solch ein Reiter, der auf eigene Faust, die Spur des Genies verlassend, sich zu weit in endloses Land verliert. Hier ist kein Steg mehr, keine Brücke, und gespenstisch tanzt das Irrlicht ferner Sümpfe; Tonalität, Rhythmus, die festgezogenen Chausseen des Kulturlandes verloren, und er hilflos allein. Wird er den Weg zur Heimat, die er als Freischärler verließ, finden? Werden ihm die guten und großen Geister, deren unsterbliche Werke er, der Münchner Dirigent, so oft interpretiert, hilfreich beistehen? Es wäre schade sonst, denn trotz allem: ein schönes Wollen ist Ingenhoven nicht abzusprechen. Gustav Kanth

164. **Sigfrid Karg-Elert**: Choral-Improvisationen zum Konzert- und gottesdienstlichen Gebrauche (Phantasieen, Präludien, Postludien, Symphonische Sätze, Trios und Tokkaten) für Orgel. Werk 65. Verlag: Carl Simon, Berlin. (jedes der sechs Hefte Mk. 3.— im einzelnen, die ganze Serie Mk. 15.—.)

Unter den sehr zahlreichen Choralkompositionen für Orgel, die der Musikalienmarkt alljährlich bringt, erheben sich relativ recht wenige über das Niveau einer schulmäßigen „Bearbeitung", wie wir gelegentlich früherer Besprechungen festzustellen mehrfach Veranlassung hatten. Diesem Mangel an „Kunstwerken" vermögen auch dickleibige Vorspielsammlungen mit möglichst vielen wohlklingenden Komponistennamen nicht abzuhelfen. Jedenfalls trifft sich's höchst selten, daß das eine oder andere Stück darin „denen Liebhabern zur Gemüths Ergetzung gesetzet" ist, und der Gewinn steht in gar keinem Verhältnis zur aufgewandten Mühe. Angesichts dieser Tatsachen müssen wir die Choral-Improvisationen Karg-Elerts als eine selten wertvolle Bereicherung der Orgelliteratur, als das Werk eines berufenen und aus innerem Drange heraus schaffenden Künstlers mit um so größerer Freude und Genugtuung begrüßen. Karg-Elert hat die Anregungen großer Vorbilder wie Bach, Brahms, Reger in sich aufgenommen und verarbeitet: er gibt völlig Eigenes als ein reifer und selbständiger, modern empfindender Musiker in einer edlen überzeugenden Sprache. Eine erstaunliche Vielseitigkeit und ein Reichtum der Form sowohl im Großen wie im Kleinen vermag für jede einzelne Nummer ein besonderes Interesse zu erwecken. Das ganze Rüstzeug der alten Meister wie Pachelbel, Böhm, Buxtehude, Seb. Bach, ist dem Komponisten wohl bekannt, und was davon natürlich, ungekünstelt und lebensfähig ist, verwertet er aufs geschmackvollste ohne jeden Zwang im modernen Gewande, frei von Zopf und Altertümelei. Glanzvoll dahinrauschende Festpräludien größeren Umfangs gesellen sich zu stillernsten Stücken voll weltenfernen Sinnens, Stücke voll freudigen Vertrauens zu solchen voll mystischer Stimmung. Wie die Bachschen Orgelchoräle, so lehnen sich auch die Karg-Elertschen Improvisationen bewußt an ein Programm, an eine Liedstrophe, die als poetischer Vorwurf sich eignet. Nur so sind sie im einzelnen zu verstehen. Die Kompositionen sind inhaltlich geordnet, in Heften gruppiert nach den festlichen Gelegenheiten und Zeiten des Kirchenjahres (es liegen uns Heft I—IV vor). Obwohl er keine großen technischen Probleme stellt, hat Karg-Elert kein Allerwelts-Vorspielbuch geschrieben; er wendet sich an den künstlerisch empfindenden und gebildeten Organisten, dem er reiches Material für Konzert und Gottesdienst darbietet. Vorausgesetzt ist zwar für eine den Absichten des Komponisten entsprechende Ausführung eine moderne dreimanualige Orgel (das Pedal bis f^1) mit leichter Umregistrierbarkeit, doch wird ein geschickter Spieler sich meist auch mit einfacheren Mitteln zu helfen wissen. Sorgfältige Phrasierungsangaben und Andeutungen über die Registerwahl erleichtern die Wiedergabe. Endlich sei auch noch des hervorragenden Wertes der Sammlung für Studienzwecke gedacht: in der Tat eine Summe von Musterbeispielen modern-kirchlicher Tonkunst, in deren Interesse wir dem Werke weiteste Verbreitung wünschen müssen.

165. **Herman Roth**: Präludium, Chaconne und Doppelfuge (d-moll) für Orgel. Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig. (Mk. 3.—.)

Der bisher unbekannte Autor führt sich mit diesem Werke als einer achtunggebietenden und verheißungsvollen Probe eines ausgesprochenen Kompositionstalentes sehr vorteilhaft ein. Mit einem an den besten Vorbildern geschulten sicheren Form- und Stilgefühle weiß er mit Erfolg zu gestalten und zu entwickeln. Wirkliche Erfindung und ein ausgeprägter Sinn für Stimmung, für Knappheit und Charakteristik des Ausdrucks zeichnet dieses ganz aus dem Wesen der modernen Orgel heraus empfundene, nicht nur mechanisch konstruierte Werk vor vielen anderen aus. Die auf das kurze tokkatenartige Präludium folgende Chaconne ist, wie der Komponist in einem Vorwort bemerkt, einer G. Muffat's nachgebildet, sucht indes in moderner Weise in den einzelnen Variationsgruppen nacheinander den Charakter eines einleitenden Satzes, eines Scherzo, Adagio und wirksam gesteigerten Finale zum Ausdruck zu bringen. Die gehaltvolle, klar und fließend geschriebene Doppelfuge ist ein Muster in ihrer Art. Wie die Zueignung an Karl Straube auf der einen Seite, auf der anderen der musikalische Stil schließen läßt, verdankt Roth seine Entwickelung den beiden Meistern Reger und Straube, deren Zusammenwirken der gesamten deutschen Orgelkunst neue hoffnungsreiche Wege gewiesen hat. Ohne Zweifel haben wir von Roth, dessen persönliche Note in dem vorliegenden Werke schon deutlich vernehmbar hindurchklingt, noch manche Bereicherung der Orgelliteratur zu erwarten. Bemerkenswert ist ein Maßhalten im Gebrauche der Chromatik, doch fehlt es nicht an interessanten harmo-

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

nischen Kombinationen infolge chromatischer Stimmenführung. Die Wiedergabe stößt auf keine erheblichen technischen Schwierigkeiten.

166. **Joseph Haas**: Suite A-dur (Improvisation, Intermezzo, Capriccio, Romanze, Passacaglia) für Orgel. op. 25. Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig. (Mk. 4.—.)

Nach verhältnismäßig kurzer Zeit liegt uns wieder eine Suite für Orgel vor von der Hand des anscheinend sehr schaffensfreudigen Komponisten, über den wir in diesen Blättern schon des öfteren zu berichten hatten (siehe „Musik" VII. 23, VIII. 14 und 23). Wesentlich Neues über Haas' Eigenart läßt sich auch nach der Bekanntschaft mit dieser Suite nicht feststellen, es sei denn, daß die Zeichen für eine erfreuliche Weiterentwickelung des Autors zur selbständigen Persönlichkeit sich mehren. Dafür liefern mehrere sehr ansprechend erfundene Themen den Beweis. Die Improvisation ringt sich zu versöhnlicher Stimmung durch, in der man die drei sehr anmutigen Mittelsätze mit Genuß anhören kann, während die etwas düster anhebende, formengewandt und wirkungsvoll aufgebaute Passacaglia in strahlendem Dur ausklingt. Die Suite, deren technische Schwierigkeiten nur mäßig sind, dürfte im Konzertsaal besser am Platze sein als in der Kirche und eine dankbare Vortragsnummer werden.

Dr. Ernst Schnorr von Carolsfeld

167 **Adolf Brune**: Zwei Balladen für Pianoforte. op. 2 und op. 11. Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Schwerflüssige und recht spröde Musik, die auch durch öfteres Spielen und beim besten Entgegenkommen nicht geschmeidiger wird. Man hat den Eindruck, als hörte man in einer fremden Sprache sprechen. Oder ist es am Ende gar keine Sprache, sondern sind es nur Geräusche und Klänge ohne Sinn?

168. **Christian Sinding**: Sonate (h-moll) pour piano. op. 91. — „Fatum", Klaviervariationen c-moll. op. 94. — Fünf Klavierstücke. op. 97. Verlag: Wilhelm Hansen, Kopenhagen und Leipzig.

Die Sonate Sinding's ist nichts weniger als eine Sonate, und der anspruchsvolle Titel, der eine geschlossene Form in klarem architektonischen Aufbau erwarten läßt, schadet dem Eindruck: die beiden Ecksätze sind verschwommene, sehr breit ausgesponnene Phantasieen ohne Reiz und Gestaltung, aus denen sich nur ganz vereinzelt einmal ein ansprechender Gedanke heraushebt; das Andante in D-dur ist in wohltuendem Kontrast dazu ein schönes und wohlklingendes Stück, wie aus des Verfassers bester Zeit. Wie die Variationen, in denen Gesuchtheiten und Trivialitäten dicht nebeneinander auftreten und die als Ganzes keinen recht einheitlichen Eindruck aufkommen lassen, zu dem preziösen Titel kommen, ist schwer zu sagen. Es wäre zu wünschen, daß Sinding immer sich auf die kleinen lyrischen Formen beschränken möchte, die er als Meister beherrscht, und in denen er uns zwar auch wohl kaum Neues, aber doch noch manches Schöne zu sagen weiß: die fünf kleinen Stücke sind vortreffliche Muster dieser Gattung mit Ausnahme der No. 4 (Gewitter), wo die programmatische Überschrift auf einen Irrweg geleitet hat.

169. **S. Barmotine**: Dix morceaux pour piano. op. 6. Verlag: M. P. Belaïeff, Leipzig (Mk. 3.50).

170. **Felix Blumenfeld**: „Cloches", suite pour piano. op. 40. Verlag: M. P. Belaïeff, Leipzig (Mk. 0.80).

171. **Alexander Scriàbine**: Quatre morceaux pour piano. op. 56. (Mk. 0.80). — Deux morceaux pour piano. op. 57. Verlag: M. P. Belaïeff, Leipzig (Mk. 0.60).

172. **Alexandre Winkler**: Trois morceaux pour piano. op. 15. Verlag: M. P. Belaïeff, Leipzig (Mk. 1.20).

Diese Kompositionen der jungen russischen Schule sind sehr verschiedenwertig. In Barmotine erkennen wir, wie schon seine früheren Werke zeigen, einen geschmackvollen Melodiker, der in den kleineren Formen sehr Ansprechendes leistet: als besonders gelungen seien No. 1 (Intermezzo), 6 (Valse capricieuse) und 10 (Valse Scherzo) hervorgehoben. Daß es Blumenfeld gelungen sei, das Glockenmotiv, bei dem ja Dissonanzen unausbleiblich sind, künstlerisch zu vertiefen und ein angenehmes Musikstück aus dieser Spielerei zu gestalten, wird niemand behaupten können. Scriàbine zeigt sich wie in früheren Schöpfungen kraus, bizarr, schroff, vielfach unschön: künstlerisch wirken diese außerhalb aller Tonartenfolge irrenden Phantasmen nicht. Winklers Kleinigkeiten erschienen uns nach Gehalt und Technik recht unbedeutend.

173. **Ignaz Paderewski**: Canzone (Chant sans paroles) pour piano. Verlag: Ed. Bote & G. Bock, Berlin (Mk. 1.50).

174. **Richard Schiffner**: Lyrische Stücke. op. 1. Verlag: Artur Graun, Zittau (Mk. 1.50).

175. **Christian Sinding**: Nordische Tänze und Weisen (piano 4 händig). op. 98. 2 Hefte. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Paderewski's Canzone mangelt es an der eigentlichen melodischen Erfindung, sie wirkt daher unbedeutend. Schiffners erster Versuch, eine Gruppe kleiner Miniaturstückchen, erweckt kaum große Hoffnungen: die Erfindung ist meist flach, nur in den vier Walzerszenen sind hübsche, ja vereinzelt sogar geistvolle Züge. Sinding läßt den hervorstechenden Charakterzug seiner Klavierwerke, den vollstimmigen Satz, in seinen Nordischen Tänzen ganz vermissen, wohl mit Absicht, aber nicht zum Nutzen der Wirkung; die Stücke eignen sich daher zur Benutzung im Unterricht für solche, denen Sinding's Setzweise sonst zu schwierig ist.

176. **Kamillo Horn**: Drei Gedichte mit begleitender Musik. op. 38. Verlag: C. F. Kahnt Nachfolger, Leipzig. (Mk. 3.60.)

Die Gedichte, die hier mit melodramatischer Begleitung erscheinen, sind Goethes „Fischer", Hebbels „Kind am Brunnen" und Kopischs „Zwerge auf dem Baum". Sinn und Zweck dieser Begleitungen ist uns unklar geblieben: die Gedichte, namentlich das Hebbelsche, stören sie nur in ihrer poetischen Wirkung, musikalischen Eigenwert haben sie keinen. Die Tonmalerei, auf die alles hinauskommt, ist charakterlos und ohne Originalität; weder im naiven noch im phantastisch-raffinierten Genre aufgefaßt, bleibt sie ohne Eindruck und läßt den Hörer kalt.

Albert Leitzmann

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

KRITIK

OPER

KÖLN: Das Opernhaus hat sich um Heinrich Zöllner und gleichzeitig um die Theaterfreunde verdient gemacht, indem es eine Neueinstudierung der von der Mehrheit der Bühnen allzufrüh vergessenen „Versunkenen Glocke" vornahm. Daß Kapellmeister Ernst Knoch Charakteristik und Stimmungsgehalt der Partitur vollständig erschöpft hätte, kann ich nicht behaupten, doch war der Verlauf der Aufführung im ganzen befriedigend, und man freute sich der schönen, die Hauptmannsche Märchendichtung auf weiten Strecken so ungemein prägnant behandelnden Zöllnerschen Erfindung, seiner imposanten Orchestersprache und sowohl frisch zugreifenden, wie oft fesselnd feinsinnigen Theatralik. Das Liebespaar Heinrich - Rautendelein hatte in Tilmann Liszewsky und Frida Felser nach jeder Richtung vorzügliche Vertretung, und auch sonst war man mit regem Eifer, wenn schon nicht überall durchgreifend erfolgreich bei der guten Sache. — Der Chemnitzer Tenorist Carl Strätz vermochte es, als Bizet'scher Don José, auch die seinem Belcanto geltenden Bedenken zu zerstreuen und wurde, in der Hauptsache für jugendliches Heldentenorfach, ab Herbst 1911 unserer Oper verpflichtet. In gleicher „Carmen"-Aufführung fühlte man sich recht verschnupft durch die gastierende Maria Labia, die den allerdings durch nichts zu rechtfertigenden, absurden Einfall hatte, inmitten ihrer deutschen Kollegen die Titelrolle französisch zu singen, was ein verneinendes Wort der Theaterleitung hätte verhindern müssen. Dann aber gab die Künstlerin gut deutsch die „Tiefland"-Marta, die nach den verschiedensten Richtungen so schöne Eindrücke hervorrief, daß man sich jedenfalls freuen wird, wenn später noch weitere Rollen folgen. — Als Neuheit erschien noch kurz vor Torschluß Hugo Wolfs „Corregidor", der als Werk nur einen Achtungserfolg erzielte, aber natürlich das Andenken des genialen Liederkomponisten zu regster Erwägung des Für und Wider in seiner Oper belebte. Otto Lohses Leitung hatte so viel hinreißendes Element in sich, daß die ihm bereiteten Ovationen als Ausdruck allgemeinen Empfindens gelten konnten. An der Spitze einer tüchtigen Solistenschar boten als Müller, Corregidor und Frasquita Julius vom Scheidt, Fritz Rémond und Angèle Vidron recht Gutes. Und noch eine kleine „Novität" gab es in Gestalt von Glucks kleinem Schäferspiel „Die Maienkönigin", dessen anziehende Weisen durch Ernst Prätorius am Dirigentenpulte sehr stilgemäß veranschaulicht wurden. Um den freundlichen Erfolg machten sich Claire Dux und Augusta Müller als Helene und Philint solistischerseits an erster Stelle verdient. Paul Hiller

PARIS: Als die Akademiker Jules Lemaître und Maurice Donnay zusammen aus der kurzen Novelle von Lemaître „Le Mariage de Télémaque", die eine Zierde des 1. Bandes „En Marge des vieux livres" von 1905 bildet, ein durchaus nicht kurzes Lustspiel fabriziert hatten, boten sie es zuerst der „Renaissance" an, aber Direktor Guitry fand, es müsse zu diesem operettenhaften Stoff auch einige Musik hinzukommen. Dafür wandten sich die Verfasser an den einzigen Operettenkomponisten von Ruf, den Paris heute noch besitzt, nämlich an Claude Terrasse. Dieser schrieb einige Nummern Couplets und Szenenmusik, aber Guitry verließ die „Renaissance", ohne das Stück aufzuführen, und sein Nachfolger fühlte sich nicht gebunden. Nur aus diesem Grunde wurde dieses Lustspiel mit musikalischen Einlagen zur Oper mit viel Dialog umgewandelt und in die Komische Oper verpflanzt, wo sich Direktor Carré offenbar von dem Namen der beiden Akademiker blenden ließ. Er hätte sonst als erfahrener Bühnenpraktiker sofort gesehen, daß ein so bescheidener Stoff nicht fünf Akte und sechs Bilder verträgt. Die wirkliche, operettenhafte Ausgelassenheit haben zudem Lemaître und Donnay als Leute von Geschmack nicht erreicht. So bleibt eigentlich von dem Ganzen nur das vierte Bild übrig, und glücklicherweise hat auch der Komponist hier sein Bestes gegeben. Die melancholischen Strophen der Nausikaa, das kleine Duett zwischen Helena und Telemach, die geistreichen Couplets der Helena und das Duett Helenas mit Nausikaa stehen höher, als alles übrige. Die zwei letzten Stücke mußten sogar von Frau Carré und Frau Mathieu-Lutz schon in der Generalprobe zweimal gesungen werden. Das gleiche Glück wurde außerdem nur dem schalkhaften Spinnerinnenchor zuteil, der das zweite Bild schließt und das dritte eröffnet. — Die französische Sprache, in der „Salome" von Oscar Wilde und Richard Strauß in der Großen Oper gesungen wird, ist noch barbarischer, als diejenige, die man hier in der „Walküre" oder im „Tristan" zu hören bekommt. In dieser Form geboten, bleibt vom Kunstwerk des Musikdramas nur noch die Musik übrig, und da diese dem Originaltext fast ohne inneren Zusammenhang Wort für Wort folgt, so bleibt dem Zuhörer nur noch eine willkürlich zerzauste Symphonie, die unter jeder andern Symphonie steht, die rein musikalischen Gesetzen gehorcht. Noch gebieterischer als bei Wagner drängt sich das Bedürfnis auf, daß Strauß' Musikdramen nur im Originaltext gesungen werden sollten. In London und Newyork ist man schon so weit, deutsche Opern deutsch, französische Opern französisch und italienische italienisch singen zu lassen. Dieses System wird sich nach und nach auch denjenigen Kunstzentren aufnötigen, die eine bedeutende einheimische Produktion haben und daher mit Eifersucht an der eigenen Sprache auf der Opernbühne festhalten. Für die „Salome" war es ein wahres Glück, daß Paris schon vor drei Jahren in einer Serie deutscher Aufführungen im Châtelet unter der Leitung des Tonsetzers selbst das Werk kennen lernen konnte. Nur diesem Vorgange ist es zu danken, daß die Generalprobe und die erste Vorstellung in der Großen Oper trotz der unverständlichen, an allen möglichen Betonungsfehlern reichen Übersetzung von Jean de Marliave und Pedro Gailhard mit größter Aufmerksamkeit angehört und mit dreimaligem Hervorruf der Mitwirkenden beendigt wurde. Mit der Begeisterung, die das Publikum damals im Châtelet kundgab, läßt sich freilich dieser Erfolg, der schließlich doch nur ein Höflichkeitserfolg war, nicht entfernt vergleichen. — Mit unendlicher Geringschätzung sprach die fortgeschrittene musikalische Kritik von der neuen Gabe der Gaîté-Lyrique. „Le Soir de

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Waterloo" von Emile Nérini nach einem Textbuch der Brüder Adenis, weil der junge Musiker hier absichtlich möglichst einfach und verständlich schreiben wollte und ihm dies in der Tat auch gelungen ist. Er ist noch einfacher als die modernen Italiener und wird vielleicht einen ähnlichen Erfolg haben, obschon er seinen Stoff immerhin etwas zu hoch gegriffen hat. Ein erster Akt spielt unmittelbar vor der Schlacht von Waterloo. Ein junger Krieger muß sich von seiner Geliebten trennen, ein älterer Kamerad vertritt den Heroismus und eine bekümmerte Großmutter das Familiengefühl. Ein etwas roh ausgefallenes Orchesterstück soll die Schlacht selbst vorstellen, und nachher stirbt der junge Krieger in den Armen seiner Geliebten an einer erhaltenen Wunde, während der heroische Kamerad, der eine Fahne gerettet hat, noch einmal seinen Kaiser gegen die Tränen und Vorwürfe der Großmutter verteidigt. Jedenfalls sind die vier Partieen sehr gesanglich gehalten und erwiesen sich als äußerst dankbar. Der „Abend von Waterloo" wird nunmehr die französische „Salomé" von Mariotte, in der Frau Bréval noch immer einen großen Erfolg hat, in der Gaîté-Lyrique begleiten, während Mary Garden die Strauß'sche Salome in der Großen Oper ebenso erfolgreich weiterführt und dort das Ballet von Reynaldo Hahn „La Fête chez Thérèse" den Abend angenehm ausfüllt. — Eine amerikanische Operntruppe, die in Paris Mustervorstellungen gibt! Wer hätte sich ein solches Kunstereignis träumen lassen? Bisher bildeten wir uns immer ein, daß die Amerikaner in musikalischer Beziehung nur die ergebenen Nachahmer Europas seien, die, weil sie viel Geld aufwenden können, das System der ersten Sterne bis zum Mißbrauch ausgebildet haben. Was wir im Châtelet hörten, war allerdings keine neue und keine amerikanische Musik, sondern Verdi's „Aïda", die nun schon 39 Jahre zählt, und die jedermann kennt. Aber das Vorurteil gegen das amerikanische Sternsystem ist durch die Truppe der Newyorker Metropolitan-Oper glänzend widerlegt worden. Der Rhadames des berühmten Caruso und die Aïda der fast ebenso berühmten Destinn standen zwar im Vordergrund des Interesses, aber das Ensemble war ihrer durchaus würdig, und die ganze Aufführung entsprach aufs genaueste den Absichten des Tonsetzers. Chor, Orchester und Figuration übertrafen alles, was man bisher in italienischen Opernvorstellungen in Paris erlebt hat, und stand hoch über den üblichen Vorstellungen der „Aïda" in der Großen Oper. Nicht mit Unrecht wurde der Kapellmeister Toscanini am Ende des dritten Aktes von den Sängern auf die Bühne geschleppt, denn mindestens die Hälfte des Beifalls galt der großartigen Gesamtleistung. — Alfred de Musset hat zwar scheinbar die Tonsetzer eingeladen, sich mit seinem berühmten Liebesdrama „On ne badine pas avec l'amour" zu befassen, indem er die darin auftretenden Landleute als Chor bezeichnet, aber wenn er das in der Komischen Oper gegebene Tonwerk von Gabriel Pierné hätte voraussehen können, so würde er seinen „Chor" durch beliebige Eigennamen ersetzt haben. Der Hauptschuldige an der mindestens unnützen Vertonung des Meisterwerkes ist freilich nicht der Komponist, sondern die beiden Textdichter, der verstorbene Schauspieler Leloir von der Comédie Française und Gabriel Nigond. Pierné, der als Oratorienkomponist und als Dirigent der Konzerte Colonne Proben großen Talents gegeben, aber auf der Bühne weder mit seiner „Fille de Tabarin" von 1901 noch mit der „Coupe enchantée" von 1905 sehr glücklich war, hatte anfangs die edle Absicht, die sehr poetische Prosa Musset's, so wie sie ist, in Musik zu setzen, was an sich noch kein Frevel gewesen wäre; aber er erkannte sehr bald, daß auf diese Weise schon der erste Akt einen Abend füllen würde, und ließ sich daher von Leloir und Nigond ein Textbuch in Versen herstellen, das leider an Roheit und Banalität das Äußerste leistet. Pierné ist leider den Grundsätzen treu geblieben, die schon seiner „Tochter Tabarins" verhängnisvoll wurden. Er ist ein großer Verehrer der Leitmotivtechnik, und daher ist sein Orchester immer sehr gewählt und interessant. Aber die Gesangspartieen behandelt er als Nebensache und meist ohne jede Rücksicht auf den Charakter der Personen und den dramatischen Ausdruck. „Ich bin zu Tode betrübt" läßt er z. B. auf Noten singen, die ebensogut zu den Worten paßten „mir geht es heute recht gut". So kommt es, daß die pathetischen Momente nicht ergreifen und die komischen Effekte unbeachtet bleiben, und daß das Publikum, das sich nicht Rechenschaft zu geben weiß, die armen Sänger anklagt. Es gelang immerhin dem Tenor Salignac, wenn auch die schönsten Tage seiner Stimme vorüber sind, durch temperamentvollen Vortrag einen gewissen Eindruck zu machen.

Felix Vogt

PHILADELPHIA: Der Schluß unserer Opernsaison brachte erst die so sehnlichst erwarteten Novitäten. In Hammersteins Opernhause wurde Strauß' „Elektra" mit Mme. Mazarin in der Titelrolle gegeben und hatte bei dem musikalisch gebildeteren Teile des Publikums vollen Erfolg. Die kritischen Stimmen waren geteilt. Jene Kritiker, die Richard Strauß an Mozart messen, konnten natürlich zu einer vernünftigen Beurteilung der großen Kunst des Neutöners nicht gelangen. Die Besonneneren wiesen zwar mit Recht darauf hin, daß die ganze Art und Weise des Straußischen Opernstils, wenn schon von solchem gesprochen werden muß, sich für einen Stoff wie die „Salome" besser eignet als für einen von der antiken Größe der „Elektra", auch daß das ältere Werk den Vorzug besitzt, weit früher in Fluß zu kommen als die „Elektra", die erst mit dem Auftreten des Orestes unser Interesse wachruft. Allein sie ließen der überlegenen dramatischen Kraft, die von dem Erscheinen des Orestes an alle die rasch sich abspielenden Bühnenvorgänge durchströmt, der bestrickenden Gewalt der sich an sich selbst berauschenden Leidenschaft und der erhebenden Wirkung auf das menschliche Gemüt volle Gerechtigkeit widerfahren. Wiewohl die Besetzung und Inszenierung viel zu dem Erfolge des Werkes beitrugen und insbesondere Mme. Mazarin in der Titelpartie förmlich faszinierend wirkte, kann man doch keinesfalls von einem bloßen Besetzungserfolg sprechen, wie dies zum Beispiel mehr oder minder bei allen Massenet'schen Werken der Fall war, die Hammerstein hier

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

herausgebracht hat. Man hat dem Dirigenten Del Fuente vielfach zum Vorwurf gemacht, daß er die Partitur der „Elektra“ stark abgeschwächt hat; allein dies ist wohl hauptsächlich darauf zurückzuführen, daß man sich nun allmählich an die absonderlichen Orchestereffekte und Dissonanzen, in denen sich Richard Strauß gefällt, gewöhnt hat, und daß sie nicht mehr jene Wirkung ausüben, die der Franzose so treffend mit „épater le bourgeois“ bezeichnet. Auch in der Musik ist gar manches Konvenienz. Hammersteins Oper brachte noch „Othello“ von Verdi in einer Besetzung, die sich mit der der Metropolitan nicht vergleichen ließ, „Lakmé“ von Delibes mit Luisa Tetrazzini in der Titelpartie, einem, wie vorauszusehen war, mißlungenen Experiment, und schließlich eine Wiederholung von „Pelleas und Melisande“ von Debussy; dieses Werk bedeutet wohl den Gipfelpunkt aller Leistungen unter Hammersteins Regime. — Nach dem mißlungenen Versuch Hammersteins mit der komischen Oper nahm sich die Metropolitan dieses Stiefkinds der Opernmuse an, allein mit noch geringerem Erfolge. Sie brachte in rascher Folge „Zar und Zimmermann“, ein Werk, das für ein amerikanisches Publikum einfach ungenießbar ist, dann die gänzlich veraltete „Angot“ in recht mäßiger Besetzung und schließlich „Fra Diavolo“ mit Clement in der Titelrolle und Bella Alten als Zerline, auch ohne Erfolg. Besser erging es den eigentlichen Opernnovitäten. „Germania“ von Franchetti, ein jämmerliches Machwerk, vermochte wenigstens durch die fabelhaft luxuriöse Inszenierung und eine treffliche Besetzung (Caruso, Amato und Destinn) einen Achtungserfolg zu erringen, und „L'attaque du moulin“ von Bruneau, im Stile Bizet's gehalten und textlich wie musikalisch gleich interessant, hatte sogar einen ausgesprochenen Erfolg. Diese Oper bot uns die Gelegenheit, in Marie Delna eine der bedeutendsten Altistinnen kennen zu lernen, die man hier seit der Schumann-Heink gehört hat. Schließlich brachte die Metropolitan-Gesellschaft den „Parsifal“, der uns unter Conrieds Regime vorenthalten wurde, und den man hier vorher nur in einer englischen Verballhornung der Savage Co. gehört hatte. Das Haus war bei dieser Vorstellung trotz der immens erhöhten Preise vollständig ausverkauft, und unser Publikum stand so sehr im Banne des erhabenen Werkes, daß sich bei dem Fallen des Vorhangs nach dem ersten Akte keine Hand rührte. Hertz leitete das Werk, das mit Carl Joern in der Titelpartie, Olive Fremstad als Kundry und Clarence Whitehill als Amfortas vollen Erfolg hatte. — In finanzieller Beziehung gestaltete sich die zweite Hälfte der Opernsaison nicht sehr günstig. Das Publikum war schon übersättigt, ein Streik der Straßenbahner lähmte den Besuch der Theater, und so fand Oscar Hammerstein in einem leicht auszurechnenden Defizit einen bequemen Vorwand, um die Flinte ins Korn zu werfen und der Metropolitan ganz das Opernfeld einzuräumen. Er, der stets hervorgehoben hatte, es sei ihm nicht ums Geld, sondern um die musikalische Erziehung seiner „späteren“ Landsleute zu tun, hat diese hochherzige Idee gegen ein bares Milliönchen über Bord geworfen und sein hiesiges Opernhaus dem Bankier Stotesbury hinterlassen, dem man nachsagt, daß er von Musik ebensoviel versteht, wie Bankier Morgan von Bildern. Die Opernvorstellungen in der Academy werden aufgegeben, und im Neuen Theater sollen zuerst von der Metropolitan-Gesellschaft, dann von einer von Andreas Dippel aus den Trümmern des Hammerstein-Ensembles zusammengestellten neuen Gesellschaft Aufführungen veranstaltet werden. Der finanzielle Erfolg der neuen Ära ist gesichert, denn Mr. Stotesbury und seine Clique werden natürlich für jedes Defizit aufkommen. Wir fürchten aber sehr, daß alle Dollars dieser Herren den künstlerischen Bankrott des neuen Unternehmens nicht werden aufhalten können. Man wird, wenn nicht den Menschenfreund, so doch den praktischen Theaterfachmann Hammerstein an allen Ecken und Enden vermissen.

Dr. Martin Darkow

PRAG: Mit den Maifestspielen ist die Saison zu Grabe getragen worden. Die heurigen Spiele standen im Zeichen der Italiener, die in einer eigenen Stagione Donizetti's antiquierte „Maria di Rohan“, Rossini's „Barbier“ und Verdi's „Ernani“, „Rigoletto“, „Traviata“ und „Aïda“ aufführten. Was sie geboten haben, war ein herrliches Stück autochthoner Kunst, die in originalem Gewande ein viel interessanteres Gesicht hatte als in den bei uns üblichen Aufführungen durch Sänger, die den Stil nicht beherrschen. Allerdings ist an dem starken äußeren Erfolg auch schuld, daß zur Stagione Künstler gehörten, deren Qualitäten auch noch viel schwächere Werke als z. B. „Maria di Rohan“ hätten retten müssen. Turmhoch über alle anderen ragt Mattia Battistini, ein mit den herrlichsten Mitteln begnadeter Sänger, dessen Gesangskultur verblüffend ideal ist und allen Sängern, die sich noch nicht einbilden, es schon zu sein, als Muster hingestellt werden muß. Dazu ist er auch ein ganz hervorragender Schauspieler, der, obwohl aus anderer Schule hervorgegangen, das Geheimnis der individuellen dramatischen Gestaltung begriffen hat und dieses raffiniert ausnützt. Ihm zunächst steht, um beim Herrenensemble zu bleiben, der Riesenbaß Arimondi; auch Tavecchia und Formichi sind sehr tüchtige Kräfte. Weniger haben die Tenoristen Dani und Fazzini befriedigt. Von den Damen ragten Edith de Lys, Elvira de Hidalgo und Elisa Bruno besonders hervor. Noch ist der artistische Leiter der Stagione zu nennen, Arturo Vigna, der vom Dirigentenpult aus wahre Wunder gewirkt hat. Ein Teil seines Temperamentes nur, in die Adern eines deutschen Kapellmeisters gegossen, könnte einen Glücklichen machen. Die beiden Werke von Richard Wagner, die gegeben wurden, haben nicht sonderlich befriedigt, weder „Rienzi“ noch „Meistersinger“. Zwar gab es Gäste genug, aber gerade das Starwesen, das in den „Meistersingern“ etabliert wurde, hat die Wirkung verdorben. Feinhals als Sachs, Lucille Marcel als Evchen, Haydter als Beckmesser und Tänzler als Stolzing. Die Marcel kein Evchen, Tänzler kein Stolzing. Am Pult Weingartner, der, weil er mit den übrigen Mitwirkenden nicht so schnell den rechten Kontakt finden kann, nicht gerade imponiert. Die höchste

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Wirkung machte das Ensemblegastspiel der Dresdener Hofoper, die Strauß' „Elektra" aufführte. Ernst v. Schuch mit seinem wundervollen Orchester und seinen Getreuen: Krull, Siems, Chavanne und Perron, feierte beispiellose Triumphe. — Dieselbe „Elektra" wird im Tschechischen Nationaltheater seit einiger Zeit mit außerordentlichem Erfolg aufgeführt. Mit Recht, denn die Aufführung, für die der Opernchef Karl Kovarovic verantwortlich zeichnet, ist sehr wirkungsvoll ausgestattet und gibt namentlich der Heroine Frl. Slavik ausgiebig Gelegenheit, ihre hervorragende dramatische Begabung zu zeigen. Die Maifestspiele im Tschechischen Nationaltheater galten diesmal den Manen Friedrich Smetanas, dessen acht Opern — auch diese wurden von Kovarovic ebenso liebe- wie temperamentvoll geleitet — als der typische Ausdruck der tschechisch-nationalen Kunst die begeistertste Aufnahme fanden. Als Gäste traten im Rahmen dieser Vorstellungen Ottokar Mařak von der Berliner Komischen Oper und der sächsische Kammersänger Karl Burrian auf. Von den heimischen Kräften verdienen die Damen Slavik und Slechta, sowie die Herren Regisseur Polag, Emil Burian, Kliment und Sir genannt zu werden. Der Reinertrag der Vorstellungen fließt einem Fond zu, der zur Errichtung eines Denkmals für Friedrich Smetana in Prag verwendet werden soll. Dr. Ernst Rychnovsky

KONZERT

AGRAM: Das Komitee zur Pflege der Kammermusik veranstaltete vier Abende, in denen Godowsky mit einem Chopin-Liszt-Abend außerordentlichen Erfolg erzielte, während das Russische Trio sich in Paul Juons Trio-Caprice (nach Gösta Berling) als berufener Interpret der modernen Kammermusik-Literatur erwies. Die Wiedergabe des Trio op. 99 von Schubert geriet unter den Händen der sonst ausgezeichneten Künstler aber doch zu schwerfällig. Auch dem Triester Streichquintett liegt der moderne Debussy (Streichquartett g-moll op. 10) bei weitem besser als Brahms und Bruckner, deren Wiedergabe — erster war mit seinem G-dur Quintett op. 111, letzterer mit seinem Quintett vertreten — zu wenig Betonung der Eigenart der Komponisten aufwies. Die Koloratursängerin Yvonne de Tréville erbrachte den Beweis, daß erlesener Ziergesang auch in unserer, anderer Kunstrichtung huldigenden Zeit, seine Berechtigung hat, wenn er sich mit so viel Kunst und Geschmack betätigt, wie es bei dieser Künstlerin der Fall ist.
Ernst Schulz

BARMEN: Die Konzertgesellschaft führte im 4. Konzert eine junge Altistin Margarete Kueller ein, die an Liedern von Brahms und Wolf ein hübsches Talent zeigte. Beethovens Achte, Hugo Wolfs „Feuerreiter" und das Auftreten der heimischen Klaviervirtuosin Ellen Saatweber-Schlieper waren gleichfalls bemerkenswert. In einer glanzvollen Aufführung der „Schöpfung" stand Anna Stronck-Kappel im Brennpunkt des Beifalls. Das letzte Konzert leitete für den erkrankten Stronck der Hagener Kollege Robert Laugs trefflich. Brahms' „Deutsches Requiem" kam u. a. in anregender Form zu Gehör. — Der Allgemeine Konzertverein unter Hopfe hatte den größten Erfolg mit dem zum erstenmal aufgeführten „Elias"; die beiden anderen Abende boten Orchesterwerke in Abwechselung mit Gesangsvorträgen von Marta Leffler-Burckard und der Koloratursängerin Angèle Vidron. Mit lebhaftem Beifall wurde eine neue instrumentale Schöpfung Hopfes „Komtesse Pierrette", Faschingsnovelletten, begrüßt. — Die vom Streichquartett und Frau Schlieper-Saatweber fortgeführten Veranstaltungen verliefen gleichfalls unter erfreulicher Teilnahme und gutem Gelingen.
Dr. Gustav Ollendorff

BOSTON: In den Symphoniekonzerten hörten wir Frederick Delius' symphonische Dichtung „Paris, ein Nachtstück". Die Musik ist unbestimmt und fragmentarisch. Etwas mehr nächtliche Ruhe hätte einen guten Gegensatz zu dem Tumult der Menschenmenge gegeben. — D'Indy's zweite Symphonie wurde wieder gespielt. Sie gewinnt bei mehrmaligem Hören; das Publikum hat aber noch nicht das rechte Verständnis für sie. — Das Hauptereignis der letzten Zeit war das Auftreten Sergei Rachmaninow's, der sich als Komponist, Dirigent und Pianist zeigte. Er führte sein Werk „Die Toteninsel" vor, das wie eine moderne Ausführung eines dem der „Hebriden"-Ouvertüre zugrunde liegenden ähnlichen Stoffes anmutet. Ich glaube aber, daß Mendelssohns einfacheres Tongemälde noch heute eindrucksvoller ist als das meiner Empfindung nach zu lange Werk Rachmaninow's. Als Dirigent machte Rachmaninow einen guten Eindruck. Als Pianist scheint er sich eine größere Technik angeeignet zu haben als die meisten Komponisten seit Rubinstein, eine größere z. B., als Brahms sie besaß. Das zweite Klavierkonzert Rachmaninow's hatte großen Erfolg. Der Künstler kann mit der Begeisterung, mit der man ihn begrüßte, zufrieden sein. — Jean Sibelius' zweite Symphonie machte den Eindruck eines großen Werkes; aber sein ernster, ja düsterer Charakter kann von keiner Zuhörerschaft sogleich verstanden werden. Man muß sich in ein solches Werk erst hineinleben. — Der junge Pepito Arriola zog nur eine geringe Anzahl von Hörern an, obwohl an seinem Spiel, trotz der noch ungleichmäßigen Ausbildung seiner Technik, viel zu bewundern war. Wir werden jetzt mit Konzerten überfüttert und leiden an musikalischer Dyspepsie. — Im letzten Symphoniekonzert hätte Liszts „Faust"-Symphonie einen starken Erfolg gehabt, wenn nicht infolge eines Fehlers des Orgelwerkes ein Orgelpunkt mehrere Minuten lang erklungen wäre, so daß eine Pause für die Reparatur eintreten mußte.
Louis C. Elson

BRÜNN: Die Philharmoniker haben sich mit zwei interessanten Konzerten eingestellt. Zunächst erschien Siegfried Wagner als Dirigent eigener Werke und solcher seines Vaters, ferner Felix Weingartner, der Berlioz' „Phantastische", eigene Lieder, durch Lucille Marcel trefflich interpretiert, vorführte und uns die Bekanntschaft mit seiner poesievollen symphonischen Dichtung „Die Gefilde der Seligen" vermittelte. In einem Musikvereinskonzert bekamen wir u. a. Henri Marteau, Hugo Becker

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

und Strauß' „Don Quixote“ zu hören. — Eine kleine Renaissance macht sich auf dem Gebiete der Kammermusik bemerkbar. Bei einem vom Konzertmeister Macudzinski veranstalteten Trioabend fiel Helene Lampl, eine Pianistin von nicht gewöhnlichen Qualitäten, angenehm auf. Ferner brachte das Quartett Mraczek im Verein mit Musikdirektor Frotzler ein Klavierquintett seines Primarius J. G. Mraczek zur Uraufführung. S. Ehrenstein

CINCINNATI: Mit dem weit über anfängliche Erwartung erfolgreichen Abschluß der Symphoniekonzerte haben Dirigent und Orchester ihre Feuertaufe bestanden, und mit Verbesserungen und Vermehrungen des Orchesterpersonals, sowie weiterer Reifung des Dirigenten darf der zukünftigen Tätigkeit beider mit gutem Vertrauen entgegengesehen werden. Jedes Konzert rückte die Persönlichkeit des neuen Dirigenten näher, und er gewann dabei. Ohne Zweifel ist Stokowsky ungewöhnlich begabt; er besitzt Führerqualitäten. Das schließt natürlich nicht aus, daß ihm Entgleisungen passierten, wie z. B. Zeitmaßverirrungen in der „Eroica“ und in der C-dur Symphonie von Schubert. Über Einzelheiten vergißt er noch die große Linie in Werken, die glatten Guß verlangen. Auch „Tod und Verklärung“ liegt ihm nicht. Kann er dagegen seiner Stimmung freier folgen, wie bei Mac Dowell, Sibelius oder Debussy, so erzielt er poetische Wirkung. Ausgefeilt und doch nicht trocken gelang ihm die Balletsuite von Gluck-Mottl. Den Solisten folgt er vorzüglich; seine schmiegsamen, sorgsam studierten Orchesterbegleitungen fanden die Anerkennung aller uns besuchenden Künstler, unter ihnen Dr. Wüllners, dem er trotz der Sprachschwierigkeit im „Hexenlied“ meisterhaft sekundierte. Von Solisten hatte Rachmaninoff starken Erfolg mit seinem zweiten Klavierkonzert. Von Busoni hätte man lieber anderes statt Liszts Es-dur gehört, so sehr er auch nach Gebühr gefeiert wurde. Die Palme aber unter den Pianisten gebührte doch Teresa Carreño für ihre meisterhafte Wiedergabe des Tschaikowsky-Konzerts. Von Geigern hörten wir Kreisler das Beethovensche Konzert vornehm in Ton und Ausdruck spielen, und unseren Konzertmeister Hugo Heermann, der sich seinem hohen Künstlerwert entsprechend mit dem Konzert von Brahms erst recht einführte und leider zugleich vom hiesigen Musikleben verabschiedete. Frau Kirkby-Lunn als Vertreterin der Gesangskunst erzielte durch ungünstige Auswahl der Gesänge nur schwachen Erfolg. — Von Kammermusik-Vereinigungen hörten wir das Kneisel- und das Flonzaley-Quartett, das letztere unübertroffen in Feinheit des Zusammenspiels und musikalischer Ausdrucksvertiefung, aber doch Kneisel nachstehend, der trotz schwächlicher zweiter Geige und Cello uns doch musikalische Höhenluft verspüren läßt. Bedauerlich ist seine Vorliebe für die Franzosen auf Kosten sehr hörenswerter deutscher zeitgenössischer Kammermusik. — Das Adler-Trio beschloß seine Serie von vier Abenden. Eine der besten Leistungen des talentvollen Pianisten war die Wiedergabe der Cello-Sonate von Rachmaninoff im Verein mit dem Cellisten Sturm. — Die Maifestspiele haben mit einem alle früheren Veranstaltungen weit übertreffenden finanziellen und künstlerischen Erfolg abgeschlossen. Die sechs Konzerte der Festwoche ergaben einen baren Überschuß von fast 15000 Dollars. Trotzdem Music Hall leicht 4000 Personen faßt, waren die Aufführungen von „Judas Maccabäus“, „Kinderkreuzzug“ und „Trojaner“ eine Woche vorher vollständig ausverkauft; ihnen schloß sich in bezug auf Besuchsstärke das erste Nachmittagskonzert mit Ernestine Schumann-Heink als Solistin an. Das weitgehende Interesse war wohlverdient; den gesanglichen Leistungen des 330 Mitglieder zählenden Gemischten Chores kann nur wenig Ebenbürtiges, hier wie drüben, an die Seite gestellt werden. Dies gilt in höherem Maße noch von den Kinderchören, die, wie vor zwei Jahren, mit dem „Kinderkreuzzug“ von Pierné den Vogel abschossen. Van der Stucken verwendete den 700 Schulkinder starken Chor auch mit sehr glücklicher äußerer Wirkung in seiner Neubearbeitung des „Judas Maccabäus“, die sich kein Dirigent, der nicht am Buchstaben der Tradition kleben bleiben will, entgehen lassen sollte. Ob er dagegen mit seiner Konzertfassung der „Trojaner“ von Berlioz durchgreifen wird, bleibt bei dem geringen musikalischen Wert des Werkes fraglich. Das Beste steckt in den gutgeschriebenen, nicht schwierigen Chören, deren schwungvolle Wiedergabe das Werk für den Abend rettete. Den Solisten verkürzte der Rotstift des Dirigenten manche Freuden; kräftige Striche durch die Balletmusik und das „Waldweben“ des dritten Teils hätten erst recht nicht geschadet. Auch in der „Missa solemnis“ entschädigte die hervorragende Technik des Chorgesangs für manche Mängel, unter anderen für den einer dem Notendruck höher entrückten Auffassung. Der Grund für eine Lähmung des freieren Vortragsschwungs scheint mir eben doch nicht bloß in der Schwierigkeit des Chorsatzes, sondern mehr noch in der beständigen Höhenlage zu liegen, und die Überzeugung befestigt sich mir, daß hier eine kundige Hand ohne Scheu eingreifen sollte, falls späteren Generationen die herrlichen Schönheiten der Messe noch erhalten bleiben sollen. Unter den Solisten bereitete Emmy Destinn, an deren Auftreten sich die stärksten Erwartungen geknüpft hatten, eine unwillkommene Enttäuschung. Konnte man sich noch mit der Entschuldigung, daß sie die Sopranpartie der Messe zum erstenmal gesungen hat, abfinden, so blieb sie doch in den „Fidelio“- und „Figaro“-Arien feststehenden Vortragsauffassungen zu vieles schuldig. Frau Schumann-Heinks alles überragende Künstlerschaft entschädigte dafür mit der „Titus“-Arie und der Rhapsodie von Brahms, die wir beide nie herrlicher von ihr gehört haben. Von den amerikanischen Künstlern verdient Frau Rider-Kelsey für die Durchführung der Sopranpartieen im „Judas“ und „Kinderkreuzzug“ hohes Lob. Von ihrer musikalischen Verlässigkeit, die sie auch mit der Mezzosopranistin Frau Chapman-Goold teilt, könnten unter den männlichen Partnern die Tenoristen Beddol und Williams noch viel lernen. Stets befriedigend ist der Bassist Witherspoon; bei der Altistin Mariska Aldrich überwiegt der persönliche Reiz noch den ihrer ungereiften Gesangskunst. Nicht hoch genug für das Gelingen des

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Festes können die Leistungen des Chicagoer Orchesters eingeschätzt werden unter der Leitung Stocks, der in den Nachmittagskonzerten als Novitäten Scheinpflugs „Lustspielouvertüre“ — ein geschickt gemachtes, gedanklich wenig bedeutendes Werk — und seine eigene c-moll Symphonie vorführte, letztere ein höchst bedeutsames, umfassendes Werk. Stocks Orchestertechnik ist ganz verblüffend; fehlt auch seiner Thematik stellenweise die Prägnanz, so stempelt doch seine Verarbeitungskunst Scherzo und Andante des Werkes zu den glänzendsten Beispielen aus der modernsten Orchesterliteratur. Kein Orchesterdirigent sollte bei Zusammenstellung nächstwinterlicher Programme die Stocksche Symphonie übersehen. — Dem Eröffnungsabend wohnte der Präsident Taft bei, der die Rede zur Enthüllung der Statue Theodor Thomas', des Begründers der Festspiele, hielt. Der Erfolg der Festspiele ist das unbestrittene Verdienst der Fähigkeit und Arbeitskraft Frank van der Stuckens als Festdirigenten. Er hat sich damit seinen Platz in der Reihe der berufensten Chorleiter der Gegenwart gesichert. Daß seine Leitung auch für die nächsten Festspiele gesichert ist, ist vielverheißend für ihren Erfolg. Louis Victor Saar

DESSAU: In den letzten Hofkapellkonzerten kamen unter Franz Mikoreys ausgezeichneter Führung als Symphoniker Bruckner mit seiner „Vierten“, Schumann (B-dur) und Mozart (D-dur, No. 8) zu Gehör; im sechsten Konzert erklang Liszts „Graner Festmesse“. Als Solisten erschienen Emil Sauer (a-moll Klavierkonzert von Schumann und Klavierstücke von Mendelssohn, Chopin, Liszt), Johanna Dietz und Julia Culp. — In einem eigenen Konzert stellte sich der junge russische Geiger Leo Strock als ein brillanter Techniker vor, dem vorderhand noch die künstlerische Abklärung fehlt. Ernst Hamann

ELBERFELD: Im sechsten und letzten Abonnementskonzert der Konzertgesellschaft kam Bachs „Matthäus-Passion“ unter der sorgfältigen und umsichtigen Leitung von Dr. Hans Haym zur Aufführung. Der Gesamteindruck war kein sonderlich günstiger; der erwähnte Chor, wie das sonst so zuverlässige Orchester waren in der Erfüllung ihrer nicht leicht wiegenden Aufgaben nicht ganz auf der gewohnten Höhe, und in der Besetzung der Soli erwies sich die der Christus-Partie durch Thomas Denys als die hervorragendste, während Elisabeth Ohlhoff (Sopran), Margarete Küller (Alt) und Richard Fischer (Tenor) nicht vollkommen ausreichten. Mit bekannter Meisterschaft spielte Julian Gumpert das Violinsolo, während Ewald Flockenhaus und Matthäus Pitteroff an der Orgel und dem Cembalo Sitz und Stimme hatten. Ferdinand Schemensky

FREIBURG i. B.: Das erste Oberbadische Musikfest am 29. und 30. Mai nahm in Anwesenheit des großherzoglichen Paares einen glänzenden Verlauf. Chrysanders „Messias“-Bearbeitung bewährte sich im ganzen ausgezeichnet, um so mehr als die bedenklichsten Veränderungen, die an der Erlöser-Arie, weggeblieben. Das Soloquartett: Hedy Iracema-Brügelmann, Dr. Römer und das Ehepaar v. Kraus war brillant, von letzterem die Alt-Arien hervorragend, die Baß-Arien von monumentaler, nicht mehr zu überbietender Wirkung. Die Orgel hatte Dr. Albert Schweitzer, das Klavier Adolf Knotte (Frankfurt) inne, und es kann diese ganze Besetzung behufs wirksamster Vorführung der Bearbeitung Chrysanders nur empfohlen werden, sofern man einige groteske Wendungen in den hinzugefügten Kadenzen beschneidet und mit dem Vokalquartett eine Verständigung über gleichmäßige Handhabung der wichtigsten Stilfragen, wie Vermeidung doppelten Glissandos, Vorhaltsnoten, Weglassen der Staktakatobezeichnung Chrysanders in der Koloratur, Enthaltung von jedem troppo lento usw. erzielt. Dasselbe Quartett bewährte sich am zweiten Abend in Gesängen von Brahms und der Neunten Symphonie. Brahms' Violinkonzert spielte Henri Marteau mit dem ganzen hinreißenden Zauber seiner adeligen Kunst. Das Orchester des Münchener Konzertvereins, 70 Spieler, erregte am meisten Bewunderung durch das herrliche Zusammenspiel seiner 24 Violinen im „Messias“. Ein Hauptteil der lokalen Bedeutung lag in der ausgezeichneten Leistung des Oratorien-Vereins im „Messias“ und in der Neunten, wie denn der treffliche Leiter des Ganzen und Dirigent dieses Chors, Carl Beines, stürmisch gefeiert wurde. Den Höhepunkt des Festes an Fülle des Wohllauts bildete Brahms' Rhapsodie mit Altsolo und Männerchor, das Solo von Adrienne v. Kraus-Osborne vorbildlich gesungen. Der ganze Erfolg zeigte nach jeder Richtung, daß für derartige Veranstaltungen großen Stils auch hier bereits der geeignete Boden vorhanden ist. Dr. Max Steinitzer

GOTHA: Hauptwerke des Musikvereins unter Alfred Lorenz: Bruchs „Odysseus“ (Fischer-Sondershausen, Selma vom Scheidt-Weimar) und Bachs „Johannispassion“ (Wolff-Gotha, v. Milde-Dessau, Gunther-Gotha; die Damen waren ganz unzureichend). Hervorragende Solisten: Conrad Ansorge, Eve Simony, Henri Marteau mit der Meininger Kammermusikvereinigung (u. a. Klarinettenquintett op. 13 von Marteau), das Berliner Vokalquartett (Eva Leßmann, Agnes Leydhecker, Richard Fischer, Theodor Heß van der Wyk). In seinem Orchesterkonzert brachte Lorenz die „Symphonia domestica“ von Strauß mit der verstärkten Hofkapelle in hervorragender Weise und die „Achte“ Beethovens. — Liedertafel unter Ernst Rabich: Wendels „Grab im Busento“, Félicien Davids symphonische Ode „Die Wüste“, Hutters „Die Ablösung“, Mendelssohns „Lorelei“-Finale und als Schumann-Feier Bruchstücke aus „Paradies und Peri“. Viel Wert wurde auf Heranziehung erstklassiger Solisten gelegt: wir hörten u. a. Robert Reitz, Dr. Otto Briesemeister, Hermann Lafont, Efrem Zimbalist, Käthe Hörder, Susan Metcalfe, Albine Nagel. — Die Hofkapelle von Weimar unter Peter Raabe erschien mit zwei Konzerten auf dem Plan. Das Programm des ersten war recht stillos; das zweite war interessanter: „Meistersinger“-Vorspiel, Italienische Serenade von Hugo Wolf, Beethovens Siebente und die Uraufführung einer Symphonie g-moll unseres einheimischen Tonkünstlers Friedrich Schuchardt. Dieses Werk fand eine warme Aufnahme; es zeichnet sich durch Frische der Empfindung,

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

die allerdings mitunter mehr wie Naivität anmutet, und durch wackere Orchestertechnik aus. — Das Bedürfnis an Kammermusik befriedigte wieder das Künstlertrio Natterer-von Bassewitz-Schlemüller in gewohnter Weise.

Dr. Otto Weigel

GRAZ: Der Akademische Gesangverein Gothia machte Mahlers „Klagendes Lied" unter seinem ernst-bestrebten Dirigenten Julius Weis von Ostborn mit außerordentlichem Erfolge. — Franz Schalk führte mit dem Wiener Tonkünstler-Orchester Bruckners Dritte Symphonie hinreißend vor. — Eine schöne Schumann-Feier veranstaltete Franz Weiß mit dem Männergesang- und Singverein („Paradies und Peri"), eine sehr stilvolle Wolf-Feier der hochbegabte Tenor Hans Robert im Wagner-Verein. — Das Konzert der Saison war der Liederabend von Joseph Marx, der im Kammermusiksaale nicht Platz fand und in den großen Stefaniensaal übersiedeln mußte, während es bei Liederabenden oft umgekehrt nötig wäre. Ich zweifle nicht, daß diese Lieder noch ganz andere Konzertsäle erobern werden — sie erscheinen jetzt im Wiener Schuberthaus-Verlag —, denn Marx ist bedeutend trotz seiner Erfolge, weil er weiß, Harmonik, Rhythmik, Deklamation sind Werte, aber nur dann, wenn der Hauptwert da ist: die ausdrucksvolle Melodie. Die Harmonik, die Deklamation, die Rhythmik zeigen, was einer kann; die Melodie zeigt, was einer vermag!

Dr. Ernst Decsey

HALBERSTADT: Der Musikverein entfaltete unter Leitung des Königlichen Musikdirektors Hellmann in der verflossenen Konzertzeit eine reiche Tätigkeit. Der Höhepunkt war die Aufführung des „Kinderkreuzzug", über die bereits berichtet wurde. — Das Konzert am Todestage Richard Wagners erfreute sich eines überaus reichen Zuspruchs („Schicksalslied", Neunte Symphonie). — Eine würdige Schumann-Feier brachte einen Vortrag von Dr. Neitzel, Symphonische Etüden und Carnaval (Dr. Neitzel), sowie Schumannsche Lieder von Lillian Wiesike. — An Solisten erschienen Franz Naval, Leo Strock, Susanne Dessoir u. a. — Das stimmungsvolle Totensonntag-Konzert enthielt Bruchstücke aus „Parsifal". Solisten: Alois Hadwiger und Walter Soomer; am Flügel Frau Hellmann-Seelmann. — Musikdirektor Hellmann endlich bot in seinen Donnerstags-Konzerten für wenig Geld eine Fülle guter Musik.

Hans Traebert

KIEL: 8. Schleswig-Holsteinisches Musikfest. Das Präludium des Festes, das unter dem Protektorate der Prinzessin Heinrich von Preußen am 5. und 6. Juni stattfand, bildete die Schumann-Matinee, die am 5. Juni die Festteilnehmer in unserem stimmungsvollen neuen Stadttheater versammelte; und sicherlich hat bisher kein Schleswig-Holsteinisches Musikfest eine so würdige Einleitung gesehen. Von der mit grünen Lorbeerbäumen und einer ansehnlichen Büste des großen Romantikers geschmückten Bühne herab sprach eine Dame der Kieler Gesellschaft mit warmem Empfinden einen Prolog. Dann setzte sich Artur Schnabel an den Flügel und spielte meisterlich die Symphonischen Etüden. Daran schloß sich das „Spanische Liederspiel", das mit seiner bunten, wechselnden Fülle reizender Bilder, seiner Feinnervigkeit und Differenzierung des Gefühlsinhalts von den Damen Siems und Schünemann und den Herren Senius und Denys dargeboten ward, dezent am Flügel begleitet von Heinrich Johannsen aus Kiel. Sodann vereinigten sich mit dem trefflichen Artur Schnabel die Herren Darmstadt, Millies, Reitz und de Jager zu einer wohlgelungenen Wiedergabe des Klavierquintetts Es-dur, womit die Matinee einen wirkungsvollen Abschluß erreichte. Das erste Festkonzert brachte dann am Nachmittag desselben Tages Händels „Debora" unter Leitung des Festdirigenten Karl Panzner aus Düsseldorf. Der Festchor umfaßte 568 Sänger, die meisten aus Kiel, manche aus den Städten Flensburg, Neumünster, Rendsburg, Plön, Segeberg. Im ersten und dritten Finale wurde der Chor noch durch 100 Knabenstimmen des Kieler St. Nikolaichors verstärkt, so daß damit annähernd 700 Sänger auf dem Podium standen. Den Stamm des Festorchesters stellte unser tüchtiges einheimisches Orchester der Musikfreunde, erweitert und ergänzt durch auswärtige Künstler, insbesondere aus Hamburg. In der Führung des großen Klangapparats, namentlich auch in der chormäßigen Charakteristik und der Herausarbeitung des das ganze Werk durchziehenden und bereits in der Ouvertüre zum Ausdruck gelangenden Gegensatzes der sich feindlich gegenüberstehenden Volksmassen zeigte sich Panzner als Meister. Der Chor sang mit Schwung, Kraft und außerordentlicher rhythmischer und dynamischer Straffheit. Auch das Orchester löste seine Aufgabe in entschieden bedeutender Weise. Unter den solistischen Leistungen war diejenige von Margarete Siems (Dresden) nicht sonderlich glücklich. Ihr Organ fügte sich dem Ensemble recht schwer ein, zeigte auch im ersten Teil des Oratoriums eine gewisse Unruhe und — in den hohen Lagen — zuweilen Schärfe der Tongebung; auch war die Intonation nicht überall ganz einwandfrei. Es soll aber hier gleich hervorgehoben werden, daß die Sängerin am zweiten Festtage gelegentlich der Aufführung von Bachs Magnifikat und namentlich der Beethovenschen „Neunten" erheblich Besseres leistete. Else Schünemanns Organ hätte für die Partie des Barak größer sein können, ist aber im übrigen von edler, gesättigter Klangfarbe und dabei vortrefflich geschult. Die Künstlerin sang mit untadeliger Intonation und fein empfundenem, packend herausgearbeitetem Vortrag. Auch sie gab ihr Bestes am zweiten Festtag, in Brahms' Rhapsodie, gesungen zusammen mit dem Kieler Lehrergesangverein, der den Chorpart sehr schön exekutierte. Durch ausgezeichnete Leistungen erfreuten Felix Senius und Thomas Denys. In kleineren Partieen der „Debora" erfüllten unser einheimischer Bassist Eduard Kandl, in Erledigung des Parts für den zweiten Sopran in Bachs Magnifikat Gertrud Mertens aus Kiel die gestellte Aufgabe in anerkennenswerter Weise. Um die Ausführung der Cembalo-Partie in der „Debora" machte sich Kapellmeister Dr. Schreiber aus Kiel verdient, während sich Heinrich Johannsen die Darstellung des Orgelparts (Händel, Bach) in trefflicher Weise angelegen sein ließ. In den Chorsätzen der Magnifikat-Aufführung und namentlich in der an außerordentlichen Höhepunkten reichen Reproduktion

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

der „Neunten“ mit ihrem alles vor sich niederwerfenden Schlußchor gab Panzner wiederum überzeugende Beweise seiner ungewöhnlichen Kunst nicht allein in der Führung großer Massen, sondern auch in der Klarlegung selbst der kompliziertesten Struktur und der plastischen Herausarbeitung des Ideengehalts klassischer Werke. Überhaupt kennzeichnete das zweite Festkonzert, das von Beethovens „Coriolan“-Ouvertüre eingeleitet ward, ein steigendes großes Crescendo der Begeisterung. Willy Orthmann

KOBLENZ: F. Ritter schloß seinen Zyklus von fünf Orgelkonzerten im September mit einem aus Regerschen Kompositionen bestehenden. — Die Konzertgesellschaft unter Generalmusikdirektor Kes begann ihre Tätigkeit mit einem Wagner-Abend. Solist war Anton van Rooy. Das zweite Konzert brachte zunächst Mozarts Requiem. Unter den Solisten ragte Frau Küchler (Frankfurt) hervor. Eine Novität von dem talentvollen Münchner Komponisten Bleyle füllte den zweiten Teil aus: „Lernt lachen“ (Text aus „Zarathustra“), eine farbenreiche, dramatisch gestaltete Tonschöpfung. Das dritte Konzert war Max Reger gewidmet. Als Komponist, als Dirigent, als Klaviervirtuos, unterstützt durch die ausgezeichnete Liedersängerin Anna Erler (München), erntete er rauschende Ovationen. Es folgten in den nächsten Konzerten noch Beethovens „Neunte“, Bachs „Magnificat“ sowie Brahms' e-moll Symphonie. Das letzte Konzert machte uns mit der ausgezeichneten Geigerin Kathleen Parlow bekannt. Der Chor hatte viel zu tun in dieser Saison, zumal die beiden letzten Konzerte noch zwei große Oratorien brachten: die „Matthäuspassion“ und Händels „Samson“. Mit den Vokalsolisten war unsere Konzertgesellschaft nicht so günstig gestellt; außer den obengenannten wären noch Frau Bellwidt und Thomas Denys zu nennen, die in den Solistenquartetten hervorleuchteten. — Der Verein der Musikfreunde veranstaltete Kammermusiken. Wir hörten die Geschwister Chaigneau aus Paris und das ausgezeichnete Klingler-Quartett. — Zu erwähnen wären noch die Volkssymphoniekonzerte unter Kes mit gediegenen Solisten, das Konzert des in Frankfurt mit dem dritten Kaiserpreis gekrönten Männergesangvereins „Rheinland“ und die Kammermusik-Abende Friedberg-Sagebiel. — Da unsere Theaterverhältnisse wegen des winzigen Chores vollendete Aufführungen noch nicht erlauben, brachte Kes noch zwei Musteraufführungen von „Fidelio“ und „Carmen“ heraus, die die Vorzüge des Chores unserer Konzertgesellschaft im besten Lichte zeigten. Eques

KÖNIGSBERG: Aus Brodes Symphoniekonzerten sind anzustreichen: Schuberts C-dur Symphonie in doppelter Bläserbesetzung, Paul Scheinpflugs liebenswürdige Ouvertüre zu einem Shakespeare'schen Lustspiel, Strauß' „Till Eulenspiegel“ und Dvořák's erfindungsstrotzende Symphonie „Aus der Neuen Welt“. Die Solisten waren Ysaye mit einem zarten Viotti und dem verzärtelten Vortrag des Brahmskonzerts, der junge Efrem Zimbalist, der auch hier stürmischen Erfolg hatte mit dem Konzert von Beethoven und einem halb raffinierten, halb barbarischen von Glazounow, Arthur van Eweyk, der die Lacharie aus Bachs „Zufriedengestelltem Äolus“ sang, und Hertha Dehmlow, beide nicht hinreißend, aber ehrenwert. Ferner sind mit dem Namen Brode verknüpft Aufführungen des „Elias“ (Singakademie mit den Solisten Aichele, Cornelius, Mergelkamp, Rollan) und der Brahmsschen D-dur-Serenade in dem gediegen geleiteten Philharmonischen Verein. — Paul Scheinpflug, dessen Position wieder um ein Stück gefestigt ist durch seine Wahl zum Nachfolger Robert Schwalms als Leiter der Musikalischen Akademie, dirigierte mit dieser bereits einen nennenswerten Bach-Kantatenabend („Bleib' bei uns“ und „Actus tragicus“), der sich sowohl durch gut orientiertes Streben nach Stilreinheit als durch Frische der Auffassung vor durchschnittlichen Bach-Aufführungen auszeichnete. Solisten waren: Marie Born, Paul Papsdorf, Hans Meier. Mit dem Musikverein legte sich Scheinpflug in einem Schillings-Strauß-Konzert wieder mit Erfolg für zeitgenössische Musik ins Zeug und nötigte Achtung vor seinem Temperament und Fleiß ab. Daß dabei Strauß mit dem „Don Juan“ leichter einschlug als Schillings mit dem „Ödipus“-Prolog, dem bekannten Zwischenspiel aus dem „Pfeifertag“ und den an schlechter Stimmbehandlung und Überladung krankenden „Glockenliedern“, ist nur natürlich. — Die Leistungen des Scheinpflugschen Streichquartetts halten mit den Fortschritten des Dirigenten nicht gleichen Schritt; sie sind durch das feinere Spiel eines von Hedwig Braun geleiteten, an die tüchtige Braun-Hopf-Schennichsche Triovereinigung angegliederten Quartetts bereits erheblich in den Schatten gestellt. — In den von der Gebauhrschen Konzertagentur veranstalteten Konzerten endlich ließen sich die auf zwei Klavieren spielenden Geschwister Adamian, Eva K. Lißmann und William Pitt Chatham mit Liedern und Duetten, das Klingler-Quartett, der Königsberger a cappella-Chor (Konrad Hausburg) und Julia Culp mit Erich J. Wolff am Klavier hören. Lucian Kamieński

KOPENHAGEN: Aus dem nicht allzu regen Konzertleben der letzten paar Monate seien hervorgehoben: Willy Burmester, der immer gleich begeistert empfangen wird, Vecsey, der künstlerisch kolossal gewachsen ist, und der junge, sehr beanlagte Mitnicki. Alle hatten schöne Erfolge. — Die großen Vereine schlossen ihre Tätigkeit ab: der Musikverein mit einem „Schumann-Gedächtnisabend“, der eigentlich stimmungsvoller hätte sein sollen in diesem Verein, in dem unter Niels Gade Schumann einer der „führenden Geister“ gewesen ist; der Cäcilienverein mit dem von Agnes Adler glänzend gespielten c-moll Klavierkonzert von Mozart und mit dem „Stabat mater“ von Dvořák; der Dänische Konzertverein mit einer frischen und prachtvoll orchestrierten, leider etwas unselbständigen Symphonie von Ludolf Nielsen und einer nicht sehr bedeutenden „Ausstellungskantate“ von Carl Nielsen und J. Bangert. — Der Studentengesangverein brachte in seinem stark besuchten Konzert zahlreiche neue Männerchöre (u. a. von Hugo Kaun). — Einen gelungenen Solo-Klavierabend veranstaltete Anna Schytte. — Als Komponist trat wieder einmal der talentreiche Geiger Axel

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Gade (Sohn von Niels Gade) mit hübschen „Italienischen Reisebildern“ auf (in einem Palaiskonzert unter Schnedler-Petersen).
William Behrend

LEMBERG: Das Jahr 1910 steht im Zeichen Chopin's, und Chopin-Abende und -Konzerte finden fast jede Woche statt. Den Anfang machte der Verein „Koło Muzyczne“ am Vorabend des Geburtstages; bald folgten andere Vereinigungen und auch Solisten. So spielten ausschließlich Chopin Ignaz Friedman und Artur Rubinstein. Die Wiener Tonkünstler brachten unter Oskar Nedbal Glazounow's „Chopiniana“. Außerdem spielte diese Künstlervereinigung Bruckners „Dritte“, Berlioz' „Fantastique“ und Mozarts „Krönungskonzert“ mit der zehnjährigen Ilonka Kurz, einer sehr viel versprechenden kleinen Künstlerin, als Solistin. — Der Galizische Musikverein brachte u. a. Brahms' vierte Symphonie, Beethovens „Fünfte“, Nowowiejski's Prätorianermarsch aus „Quo vadis?“ und Wagners „Faust“-Ouverture. Auch einige Kammermusik-Abende dieses Vereines fanden statt, während der Gesangverein „Lutnia“ ein dem Andenken des jüngst verstorbenen Noskowsky gewidmetes Konzert gab. — Der überaus rührige „Koło Muzyczne“ feierte an zwei Abenden Haydn (die neu entdeckte F-dur Symphonie, Schottische Lieder usw.) und veranstaltete den ersten „Hugo Wolf-Abend“ in Lemberg mit Dr. Z. Jachimecki aus Krakau als Festredner und St. Argasińska als Illustratorin. — Von Solistenkonzerten nenne ich noch: Burmester, Carel van Hulst, Selma Kurz, Efrem Zimbalist, Ysaye und das Marteau-Becker-Quartett; auch Theodor Pollak ließ sich nach längerer Zeit wieder hören und erntete reichen Beifall. — Sehr interessant war eine öffentliche Unterrichtsstunde rhythmischer Gymnastik nach Jaques-Dalcroze, die Prof. St. Głowacki, der unermüdliche Vorkämpfer dieser Methode, veranstaltete.
Alfred Plohn

LUZERN: In den von Peter Faßbänder geleiteten Abonnementskonzerten dieses Winters kamen zum Vortrag: die Symphonieen D-dur (No. 2) von Haydn, c-moll von Beethoven, Glazounow's Vierte, D-dur von Brahms und Es-dur (Rheinische) von Schumann; zur Erstaufführung die einsätzige symphonische Dichtung „Die Braut von Messina“ unter persönlicher Leitung des Komponisten Willy Collin, ersten Kapellmeisters am Berner Stadttheater, die neue Lustspiel-Ouvertüre von L. Sinigaglia, Mozarts Streicher-Serenade und Beethovens dritte Leonoren-Ouvertüre. Als Solisten beteiligten sich an diesen Konzerten Olga Kockerols (Gesang), Anna Schabbel-Zoder (Gesang), Joan de Manén und der Konzertbariton Rudolph Jung aus Basel. — Die drei großen, von Musikdirektor Faßbänder dirigierten Gesangvereine brachten in ihren Winterkonzerten von großen Chorwerken zur Aufführung: der Städtische Konzertverein Beethovens Neunte und Mendelssohns „Walpurgisnacht“, die Liedertafel Luzern die Symphonieode „Das Meer“ von Jean Louis Nicodé und der Männerchor Luzern die Winkelriedkantate „Siegesfeier der Freiheit“, die der verstorbene Luzerner Tonsetzer Gustav Arnold anno 1886 zur Fünfhundertjahrfeier der Sempacher Schlacht komponiert hat. — Die dem Luzerner Kantonalverband angehörenden Gesangvereine veranstalteten im November v. J. eine prächtige Gedenkfeier an den 1909 verstorbenen Luzerner Liedermeister Christof Schnyder. — Von Extra-Veranstaltungen der Wintersaison sind zu nennen: der Beethoven-Sonaten-Zyklus des Pianisten Faßbänder sowie die eigenen Konzerte des Pianisten Ernest Schelling, des Geigers Fritz Hirt und der Geigerinnen Stefi Geyer und Vivien Chartres.
A. Schmid

MAGDEBURG: Letzthin bereitete uns der Kaufmännische Verein die Freude einer nahen Bekanntschaft mit Fritz Steinbach. Der bekannte Dirigent und liebwerte Meister dirigierte u. a. die c-moll Symphonie Beethovens mit großem Schwung und wurde sehr gefeiert. In demselben Konzerte fanden die durch Ludwig Heß vorgetragenen „Glockenlieder“ von Max Schillings lebhaften Beifall. — Der Reblingsche Kirchengesangverein führte am Karfreitag die „Matthäuspassion“ auf. — In den beiden letzten Theaterkonzerten hörte man Hermine Bosetti und Julia Culp. Die „Don Quixote“-Variationen von Strauß fanden nur einen Achtungserfolg. Reicheren Beifall erntete der bewährte Leiter dieser Konzerte, Musikdirektor Krug-Waldsee, mit der Achten Symphonie Beethovens und der Pathetischen Symphonie Tschaikowsky's.
Max Hasse

MANCHESTER: Beethovens Sechste, Achte und Neunte, die „Legende von der Heiligen Elisabeth“ und „Don Quixote“ von Strauß (erstmalig) waren die pièces de résistance der letzten Hallé Concerts, in denen als Solisten die Herren Egon Petri, Alexander Siloti, Fowler Bourton, Francis Harford, Herbert Brown, Signor Tamini und die Damen Percival Allen und Jenny Taggart mitwirkten. — Die letzten Gentlemen's Concerts und die Kammermusik-Abende des Brodsky-Quartetts boten viel des Interessanten. — Im letzten Harrison Concert dirigierte Arthur Nikisch das London Symphony Orchestra. — Isidor Cohn gab anläßlich der Zentenarfeier ein Chopin-Recital. — Max Mayer und Egon Petri spielten die Beethoven-Variationen für zwei Klaviere von Max Reger.
K. U. Seige

MÜNCHEN-GLADBACH: In der verflossenen Saison hatte Hans Gelbke als Leiter des städtischen Gesangvereins „Cäcilia“ und des städtischen Orchesters schwierige Aufgaben zu lösen. Von größeren Chorwerken bot er uns Haydns „Schöpfung“ und Pierné's „Kinderkreuzzug“, die in der ausgezeichneten Wiedergabe ihre große Wirkung nicht verfehlten. Von den Solisten verdient die Sopranistin Mientje Lauprecht-van Lammen besondere Erwähnung. Die „Schöpfung“ mit Tilly Cahnbley-Hinken, Felix Senius und Hans Vaterhaus konnte als eine Musterleistung bezeichnet werden. Außer diesen abendfüllenden Chorwerken brachte die „Cäcilia“ noch Brahms' Rhapsodie, Bruchs „Feuerkreuz“ und Gernsheims „Der Nibelungen Überfahrt“. Auch diese drei Werke ließen in der Form nichts zu wünschen übrig. Von größeren Orchesterwerken wurden uns geboten: Beethovens Achte Symphonie, Gernsheims Vierte Symphonie unter eigener Leitung des Komponisten und Strauß' „Don Juan“, die

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

dem Orchester Gelegenheit boten, seine großen Fortschritte zu beweisen. Von Instrumentalsolisten erwähnen wir vor allen Wilhelm Backhaus, der wahre Stürme der Begeisterung entfesselte. Gaillard (Amsterdam) zeigte sich als ein großer Künstler auf dem Cello. Außer den Genannten verdienen wegen ihrer vorzüglichen Leistungen noch besondere Erwähnung Ilona Durigo und Albert Herrmanns. — In den sechs Symphoniekonzerten wurde uns ebenfalls eine Menge Gutes geboten. Wir erwähnen von Symphonieen: Tschaikowsky „Fünfte", Guilmant „Erste", Saint-Saëns „Vierte" mit Orgel, Schumann „Erste", Schubert h-moll und die h-moll Symphonie von Volbach, diese unter persönlicher Leitung des Komponisten. Solistisch wirkten in diesen Konzerten mit: Hilde Ellger, Ilse Fromm, Helene Zimmermann, Henny Wolf, Gelbke, Kleinsang, Keitel, Müller, Voß und Bückmann von hier. Das „Cäcilia"-Programm wurde noch durch zwei Kammermusik-Abende erweitert, die sich durch außerordentlich zahlreichen Besuch auszeichneten. An dem ersten Abend spielten Bram Eldering und Hedwig Meyer Sonaten von Brahms, Beethoven und Strauß. An dem zweiten Abend trug das Kölner Opern-Quartett Schuberts d-moll Quartett vor, worauf Dr. Neitzel einen sehr interessanten Vortrag über Schumann hielt, dem er am Klavier die „Kreisleriana" und mit dem obigen Quartett das Quintett op. 44 folgen ließ. Ludwig Rademächers

NEW YORK: Walter Damrosch ist kein großer Dirigent, hat es aber doch auf sein 25. Jubiläum gebracht, das natürlich gefeiert wurde. Reiche Freunde haben es ihm ermöglicht, immer ein gutes Orchester leiten zu können; auch macht er wirkliche Musterprogramme. Leider bekommt man zu oft den Eindruck, daß die Musik ihm weniger Kunst als Geschäftssache ist. — Wie ganz anders ist es in unseren Philharmonischen Konzerten, in denen Gustav Mahler herrscht! Die Neunte Symphonie von Beethoven, mit der er die Saison schloß, war eine erschütternde Leistung. Er kommt wieder im Herbst; auch bleibt Theodor Spiering Konzertmeister. Spiering hat auch als Solist mit seinen eigenen „Künstlerstudien" Aufsehen erregt. — Von anderen Geigern hat Mischa Elman vielleicht die vollsten Häuser gehabt, Fritz Kreisler aber mehr Lob geerntet. Er spricht mehr zum Herzen; als Komponist wird Kreisler bald Sensation hervorrufen; seine eigenen Brahms- und Beethoven-Kadenzen macht ihm kein Zweiter nach. — Die Amerikanerin Maud Powell wird hier als die beste Violinistin des schönen Geschlechts geschätzt. — Franz Kneisel ist schon so lange in Amerika, daß wir ihn auch als einen der Unsrigen betrachten. Das Kneisel-Quartett, von ihm vor 25 Jahren gegründet, hat auch sein Jubiläum gefeiert; für seine acht Konzerte bleibt selten ein Sitz unverkauft. — Daß wir auch sonst nicht so unmusikalisch sind, wie manche drüben glauben, beweist die Tatsache, daß Ludwig Wüllner wieder mehr als 120 Recitals gegeben hat, 17 davon in New York.
Henry T. Finck

POSEN: Die Symphoniekonzerte der Orchestervereinigung brachten unter Paul Geisler Schumanns Dritte, Beethovens Achte, unter Arthur Saß Bruckners Vierte und unter Adolf Berdien Tschaikowsky's Fünfte. Außerdem Haydns Violinkonzert G-dur, von Alexander Petschnikoff gespielt, Bachs Doppelkonzert d-moll (Petschnikoff und Zdislaw Jahnke), Chopin's e-moll Klavierkonzert (Ignaz Friedman) und Orchesterlieder d'Albert's (Erna Cornill als Solistin). — Der Hennigsche Gesangverein führte Händels „Saul" mit Tilia Hill, Emmy Leisner, Dr. Briesemeister und Hermann Weißenborn auf; ein polnischer, vom Domvikar Gieburowski geleiteter Oratorienchor Perosi's „Auferweckung des Lazarus"; der Wagnerverein (Dirigent: Fritz Gambke) „Parsifal"-Bruchstücke mit Briesemeister, Rudolf Wittekopf und Hans Hielscher. — Es gab ferner Chopin-Abende von Sliwinski und Prof. Michalowsky-Warschau, einen Quartettabend der Böhmen, Solistenkonzerte von Risler, Kathleen Parlow, Hertha Dehmlow, Minnie Nast mit Louis Closson, Lula Mysz-Gmeiner und zum Schlusse ein prächtiges Orgelkonzert von Karl Straube mit Emmy Leisner im Akademiesaale, dessen treffliche Konzertorgel von Voelkner-Bromberg erbaut ist. A. Huch

REVAL: An Konzerten auswärtiger Künstler brachte die abgeschlossene Saison nicht allzu viele. Verhältnismäßig reich war der Sologesang vertreten. Ein Zufall wollte es, daß mehrere der hervorragendsten Altistinnen bzw. Mezzosopranistinnen bald nacheinander bei uns sich hören ließen: Tilly Koenen, Julia Culp, Helene Staegemann-Siegwart und Therese Schnabel-Behr. Erfreuliches boten ferner die begabte Eva Lißmann und der in Raimund von Zur-Mühlens Schule hoch kultivierte Bariton William Pitt-Chatam. Gering war diesmal die Zahl der Pianisten. Unter ihnen wäre Frederic Lamond in erster Linie zu nennen. Josef Hofmann entwickelte bestechende virtuose Vorzüge, speziell blühenden Ton, wirkte aber sonst nicht sonderlich tief. Josef Slivinski bewährte sich wieder hauptsächlich als Chopinspieler. Von Geigern besuchten uns: Edith Waldhauer; die köstlich temperamentvolle und technisch so sattelfeste Carlotta Stubenrauch; Bronislaw Huberman war nur in einem Kirchenkonzert mit zweitklassigem Programm zu hören; ein technisch noch nicht ganz ausgereifter und musikalisch nicht sehr tiefgründiger Geiger war Albert Jarosy aus Riga; Petersburg war durch den mit jugendlichem Feuer musizierenden Leopold Auer und den gründlich durchgebildeten Johannes Nalbandjan vortrefflich vertreten. — Von den Konzerten der hiesigen Vereine sei die Aufführung des eigenartig schönen Requiem von Sgambati durch den Nikolai-Gesangverein (Dirigent Türnpu) und die der Schumannschen „Faust"-Szenen (Männer-Gesangverein und Jäkelscher Gesangverein, Leitung A. Kirschfeld) hervorgehoben. Leicht befremdend wirkte in ihren vielen Archaismen die Passion von Heinrich Schütz; gern aber hörte man die Bruchsche Osterkantate, auch mit dem Ersatz des Orchesters durch Orgel und Klavier. Die beiden letzteren Werke bot der Nikolai-Gesangverein, während der Jäkelsche Gesangverein in einem Charfreitagskonzert für eine Kantate von Max Reger („Meinen Jesum laß ich nicht") mit besserem Erfolg eintrat als

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

für Bachs „Christ lag in Todesbanden". — Der Kammermusikverein unter A. Kirschfeld vermittelte u. a. die Bekanntschaft von Bossi's interessanten „Intermezzi Goldoniani" und Sibelius' Romanze für Streichorchester. Der Initiative Kirschfelds waren zwei populäre Orchesterkonzerte zu verdanken, was sonst bei unsern desolaten Orchesterverhältnissen kaum zu ermöglichen ist. — Einige Konzerte estnischer Dirigenten standen immer noch auf verhältnismäßig niedriger Stufe.

Otto Greiffenhagen

SAN FRANCISCO: In einer deutschen Musikzeitung ist es vielleicht am Platze, die Frage zu beantworten: Ist San Francisco musikalisch oder nicht? Leute, mit denen ich diese Frage ziemlich ernst besprochen habe, und die bestimmte Gründe für ihre Meinung vorbrachten, haben ohne Ausnahme diese Frage mit Nein beantwortet. Wenn man jedoch in Betracht zieht, daß diese Meinung von Personen vertreten wird, die schon von vornherein gegen die künstlerische Gesinnung Amerikas und insbesondere der Pacific-Küste eingenommen sind, so muß man doch zugeben, daß dieses Urteil nicht so ernst genommen werden darf. Ehe wir den musikalischen Geschmack San Franciscos besprechen, ist es nötig, festzustellen, was man eigentlich unter einer musikalischen Stadt versteht. Zeigt sich der musikalische Geschmack äußerlich, in dem Besuch der Konzerte, oder soll man die musikalische Atmosphäre in dem innern Leben der Einwohnerschaft, beim häuslichen Musizieren und beim Musikstudium suchen? Wenn man ein Urteil über das musikalische Leben einer Stadt aus dem Konzertbesuche gewinnen will, dann muß ich natürlich zugeben, daß San Francisco nicht musikalisch ist; wenn aber das innere musikalische Leben einer Stadt als Maßstab eines kunstverständigen Publikums betrachtet werden darf, dann ist San Francisco unter allen Umständen musikalisch. Wir haben hier in einem Umkreis von zehn englischen Meilen ungefähr zwanzig Gesangvereine, die über etwa 2000 Mitglieder verfügen. In diesem selben Bezirk gibt es 3000 Musiklehrer, die ungefähr 20000 Schüler unterrichten. In dem Griechischen Theater in Berkeley wurden Symphoniekonzerte veranstaltet, die 10000 Hörer in jedem Konzert versammelten, und vorletztes Jahr wurde in demselben Theater — es ist in griechischem Stil gebaut, in der Form eines offenen Amphitheaters[1]) — ein Bach-Fest gegeben, das von 10000 Zuschauern besucht war und zu dem 2000 Menschen keine Eintrittskarten mehr bekommen konnten. Dieses Bach-Fest wurde unter der Leitung von Dr. J. Fred. Wolle gegeben, der Professor der Musik an der California University ist. Daß nun alle diese Gesangvereine herrliche Sänger als Mitglieder haben, daß diese 3000 Lehrer alle die ersten Pädagogen der Welt sind, daß diese 20000 Schüler alle große Künstler werden und daß die 10000 Menschen, die diese Symphoniekonzerte und Bach-Feste besuchen, alle kultivierte und ausgebildete Musiker und Musikfreunde sind, das will ich nicht behaupten. Jedoch bin ich fest überzeugt, daß dieses lebhafte, tätige Interesse für Musik auf einen besonders starken Geschmack an guter Musik hindeutet, und dies ist meines Erachtens das Kennzeichen einer kunstliebenden Bevölkerung. — Die offizielle Musiksaison (1909) fing unter der Direktion von Will. L. Greenbaum im Novelty Theater an. Bei dieser Gelegenheit wurde Jeanne Jomelli von dem Manhattan Opernhaus in New York dem hiesigen Publikum vorgestellt. Die Künstlerin zeichnet sich durch eine schöne, feste und geschmeidige Stimme aus, die sie mit feinem Geschmack zu benutzen versteht. Leider war die Zuhörerschar nur klein, und obschon die Anwesenden durch enthusiastischen Beifall für den schwachen Besuch entschädigen wollten, so waren sie doch nicht ganz erfolgreich, die etwas frostige Stimmung zu verscheuchen. Die mitwirkende Violinistin Marie Nichols machte einen sehr günstigen Eindruck. Sie zeigte gute Schule, feine Fingerfertigkeit und guten musikalischen Geschmack. Der Begleiter war Frederick Maurer jr., einer unserer besten Pianisten; er entledigte sich seiner Aufgabe mit vollendeter Sicherheit. — Von wichtigeren musikalischen Veranstaltungen seien ferner noch genannt: der Gesangsabend von Anna Miller-Wood aus Boston; der Loring Club (ein Männerchor von 50 Stimmen) unter der Leitung von Wallace A. Sabin in dem ersten Konzert der 33. Saison; ein Gesangsabend von Mme. Caro Roma, an dem Kompositionen dieser Sängerin eingeführt wurden; das Zech-Orchester unter der Direktion von William F. Zech in dem zweiten Konzert der Saison 1909; Albert Rosenthal in einem sehr erfolgreichen, ausgezeichnet besuchten Konzert, das den jungen Virtuosen als hervorragenden Cellisten zeigte; acht Konzerte der Sousa-Kapelle, die ja auch vor einigen Jahren in Berlin war; ein Gesangsabend von Caroline Halsted Little, die sich bei dieser Gelegenheit als eine wirklich talentierte Sängerin vorstellte.

Alfred Metzger

STETTIN: Aus dem buntschillernden Gedränge rasch verflogener Solistenerscheinungen (die ganz großen fehlten eben) ragte letzthin eine wirklich stolze Gruppe der hier sonst so seltenen guten Orchesterkonzerte hervor. Untadlig spielten die Berliner Philharmoniker unter Kunwald ein interessantes Programm: Wagner (Parsifal-Vorspiel), Debussy (Prélude de l'après-midi d'un faune), Berlioz (Corsar) und Beethoven (Eroica). — Nicht wesentlich dahinter zurückstanden die Leistungen des Berliner Blüthner-Orchesters in einem von Johannes Doebber geleiteten Wagner-Abend, sowie in einem höchst stilvollen Robert Schumann-Abend, der durch die kernige und geistvolle Direktion des auch als Solist mit dem blühend-schön gespielten Klavierkonzert beteiligten Georg Schumann besonders starke Prägung erhielt. Das Klavierkonzert dirigierte Robert Wiemann, unser neuer städtischer Musikdirektor.

Ulrich Hildebrandt

TSINGTAU (Kiautschau): Aus dem Sommer 1909 ist nachzutragen, daß das letzte Symphoniekonzert der Bataillonskapelle (Dirigent: Musikmeister O. K. Wille) die Form eines Franz Liszt-Abends hatte. Zum Vortrag kamen die symphonische Dichtung „Prometheus",

[1]) Die „Musik" brachte in Heft 6 des 8. Jahrgangs zwei Abbildungen dieses Theaters. Red.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

die Chöre zu Herders „Der entfesselte Prometheus“ (unter Mitwirkung des gemischten Chores) und die „Faust“-Symphonie (Tenorsolo: A. Meinke). — E. Kittmann (Bariton) hatte seine schöne Stimme und seine große Intelligenz in den Dienst einer guten Sache gestellt, als er im 11. Konzert des Vereins für Kunst und Wissenschaft ein Dutzend Lieder des in Schanghai als städtischer Kapellmeister lebenden Rudolf Buck vortrug. Ein nicht zahlreiches, aber aufmerksames Publikum würdigte die teilweise hervorragend schönen, durchweg aber interessanten Kompositionen. Den Komponisten als Begleiter am Klavier zu haben, war ein besonderer Genuß. — Von einem glänzend verlaufenen Konzert der (jetzt als Lehrerin an der Kaiserlichen Musikschule in Tokio wirkenden) als Pianistin und Sängerin hervorragenden Frau Hánka Schjelderup-Petzold kann ich leider nur vom Hörensagen berichten. — Seit Beginn der Winterspielzeit veranstaltet infolge von Meinungsverschiedenheiten mit der Leitung des „Hotel Prinz Heinrich“ die Kapelle ihre Konzerte in der kleinen, aber architektonisch schönen und akustisch guten Aula der Gouvernementsschule, und zwar als „Populäre Symphoniekonzerte“ zu mäßigen Preisen mit kurzen, meist nicht viel über eine Stunde dauernden Programmen, in denen die Werke der klassischen und intimen Kunst überwiegen. So viele Neuerungen, so viele Verbesserungen gegen früher. Bisher sind u. a. unter O. K. Willes verständnisvoller Leitung nach vorzüglicher Vorbereitung zum Vortrag gelangt: von Beethoven: Symphonieen No. 1 und Pastorale, die gesamte „Egmont-Musik“ (mit Hedwig Wille als Klärchen und Werner Geim als Rezitator), „Prometheus“-Ouvertüre, Sextett und Oktett für Bläser; von Haydn: Quartett op. 1 No. 3; von Mozart: „Don Giovanni“-Ouvertüre, Andantino aus dem Konzert für Flöte und Harfe (Solisten: Hohlbein und Schindling), A-dur Klavierkonzert (Solist: der Unterzeichnete), Konzertante Symphonie für Violine, Viola und Orchester (Solisten: Kupfernagel und Wolf); von Schubert: Unvollendete Symphonie und d-moll Quartett; Mendelssohns „Sommernachtstraum“-Musik; ferner Werke von Berlioz, Debussy, Saint-Säens, Godard, Sibelius und Rimsky-Korssakoff. Die musikalischen Kreise der Kolonie wenden den Konzerten in dieser neuen Form steigendes Interesse zu. Für größere Aufführungen mit Chor reicht allerdings die Aula räumlich nicht aus. Das Orchester ist zurzeit vorzüglich diszipliniert; den Streichern möchte man zwar bessere Instrumente und ein zarteres Pianissimo wünschen, aber die Bläser sind recht gut und das Zusammenspiel vorzüglich. — Der Verein für Kunst und Wissenschaft beschloß das vergangene Jahr mit einem dramatisch-musikalischen Abend unter Mitwirkung des gemischten Chors und der Bataillonskapelle. Über den dramatischen Teil ist im ersten Maiheft berichtet worden. Zur Aufführung gelangten an Orchesterwerken (unter Leitung von O. K. Wille): „Finlandia“ von Sibelius und Smetana's Ouvertüre zur „Verkauften Braut“, außerdem (unter Leitung des Berichterstatters) Chorwerke mit Orchesterbegleitung: Einleitung zum dritten Akt und Brautchor aus „Lohengrin“, Wiegenlied für Frauenchor aus „Blanche de Provence“ von Cherubini, Schumanns „Zigeunerleben“, das Ständchen „Zögernd leise“ von Schubert für Altsolo (Anna Bökemann) und Männerchor in der wirksamen Bearbeitung von Mottl, in der die unbequem hohe Lage der ersten Tenöre geschickt beseitigt ist, endlich die bekannten Kompositionen Edvard Grieg's: „Vor der Klosterpforte“, für Solostimmen (Hedwig Wille und Therese Dienst) mit Frauenchor, und „Landerkennung“ für Männerchor und Bariton-Solo (Robert Berger). — Das 13. Konzert vermittelte den Musikfreunden der Kolonie die erfreuliche Bekanntschaft mit Elisabeth Gutherz-Hönel, deren hoher, in allen Lagen gleichmäßig sympathischer Sopran durch Etelka Gerster eine vorzügliche Schulung erfahren hat. Das Programm stand unter der Devise: Mozart—Schubert—Brahms und enthielt zehn Lieder, die von kurzen Klaviervorträgen (darunter Mozarts Sonate für zwei Klaviere) umrahmt wurden. Dr. Georg Crusen

WARSCHAU: Die Konzertsaison des Symphonie-Orchesters des Fürsten L. Lubomirski in der Philharmonie ist zu Ende. Den Schluß bildete die Aufführung (zum erstenmal in Warschau) der „Seligkeiten“ von César Franck. Die Aufführung unter der Mitwirkung hiesiger Solisten (Frau Michel und Frl. Fraenkel, die Herrn Leliwa, Brzezinski, Ostrowski) und des neugebildeten Philharmonischen Chores unter Heinrich Melzers Leitung war sehr befriedigend. — Das letzte Benefizkonzert von Gregor Fitelberg (mit der Fünften von Beethoven und „Zarathustra“ von Strauß) gestaltete sich für den talentvollen Kapellmeister und Komponisten zu einer wohlverdienten Ovation seitens des Publikums. — Im letzten Symphonischen Konzert unter H. Opieński's Leitung trat mit großem Erfolg Artur Schnabel mit dem Es-dur Konzert von Beethoven auf. Eine Szene aus der Oper „Maria“ von Opieński wurde durch die vielversprechende Sängerin Miriam Wohl sehr schön vorgetragen. — Selma Kurz hat am 15. April zum erstenmal in Warschau gesungen und fand zahlreiche Bewunderer. — Die geplante Aufführung des dritten Aktes „Siegfried“ unter Mitwirkung von Frl. Borgo (Pariser Oper) und Hans Tänzler hat leider wegen Erkrankung von Fritz Feinhals nicht im ganzen Umfang zustande kommen können. H. v. Opieński

WEIMAR: Die gastlichen Mauern Weimars bargen in den Tagen vom 19.—21. Mai den Verband der farbentragenden deutschen Sängerschaften des Weimarer C. C. In die Leitung des am zweiten Tag im Hoftheater stattfindenden Konzerts teilten sich Friedrich Brandes und Paul Klengel (beide aus Leipzig). Der erste, unter Professor Klengels Direktion stehende Teil wurde mit der „Akademischen Festouvertüre“ von Brahms eröffnet, der ein trefflich gesprochener Prolog des Bundesvorsitzenden Medizinalpraktikanten Klitzsch vorausging. Dann sangen die Musensöhne einen recht stimmungsvollen a cappella-Chor „Die Blumen im Walde“ von J. Dürrner, wechselweise vom Teil- und Gesamtchor vorgetragen. Daran schloß sich der, auf dem Programm fälschlicherweise als a cappella bezeichnete

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Chor Robert Schumanns „Schlachtgesang“ mit Blechbläserbegleitung. Hier ging's ohne kleine Schwankungen nicht ab. Nun folgten drei prächtige Volkslieder aus dem auf Veranlassung des Deutschen Kaisers herausgegebenen Liederbuch. Die ersten beiden, „Schöner Augen schöne Strahlen“ sowie das ländlerartige „Ja, schön ist mein Schatz nicht“ wurden von einem kleinen Chor, abgesehen von einigen Detonationen, recht gut wiedergegeben, während der vom Gesamtchor gesungene, sehr geschickt und wirkungsvoll vorgetragene „Jäger aus der Kurpfalz“ infolge seiner ausgezeichneten Wiedergabe da capo verlangt wurde. Den Schluß des ersten Teils bildete eine kleine, stimmungsvolle Komposition Goldmarks „Frühlingsnetz“ für Chor und Orchester, die sehr freundlich aufgenommen wurde. Die Leitung des zweiten Teils lag in den Händen von Professor Brandes. Auf Liszts „Préludes“ folgten zwei a cappella-Chöre: „Schön Rohtraut“ von Veit und der tolle und lustige „Blaue Montag“ von Otto, dessen letzte Strophe wiederholt werden mußte; sie erfreuten durch feine Schattierung und straffe Rhythmik. Den Schluß des Konzertes bildete eine wenig interessante Vertonung der Königswinterschen Ballade „Harald“ für Männerchor, Baritonsolo, Orchester und Klavier von Schulz-Beuthen. Abgesehen von einigen kleinen Entgleisungen im Chor erfuhr auch dieses Werk eine recht erfreuliche Wiedergabe. Wenn man erwägt, daß es sich bei dieser Aufführung um einen ad hoc zusammengestellten Chor handelte, dem nur zwei Proben zur Verfügung standen, so muß man der Gesamtleistung mit einigen Einschränkungen das höchste Lob zollen.

Carl Rorich

WIESBADEN: Der Cäcilien-Verein unter Gustav Kogel schloß mit Bachs „Magnificat“ und dem Brahmsschen „Requiem“. Von den Solisten hinterließen Eva Leßmann und Else Schünemann freundlichen Eindruck. — Im Kurhaus floriert die Saison noch lustig weiter: Siegfried Wagner dirigierte in einem Extrakonzert eigene und „verwandtschaftliche“ Kompositionen und gefiel als Dirigent mehr denn als Komponist: seine neuen Partituren erschienen doch wieder ziemlich dürftig. — Der fein geschulte Tenor Paul Schmedes entzückte in einem Liederabend mit Schubert, Brahms und Hugo Wolf, gegen den Erich Wolff etwas abfiel. — Im Künstlerverein ließ sich zuletzt noch der famose Geiger Zimbalist hören. An fünf Abenden der letzten Aprilwoche brachte dann noch das Klingler-Quartett die sämtlichen Streichquartette Beethovens zur Aufführung: es waren Stunden ungetrübten Genusses, die den Konzerten des genannten künstlerisch-vornehmen Vereins einen wahrhaft weihevollen Abschluß gaben.

Otto Dorn

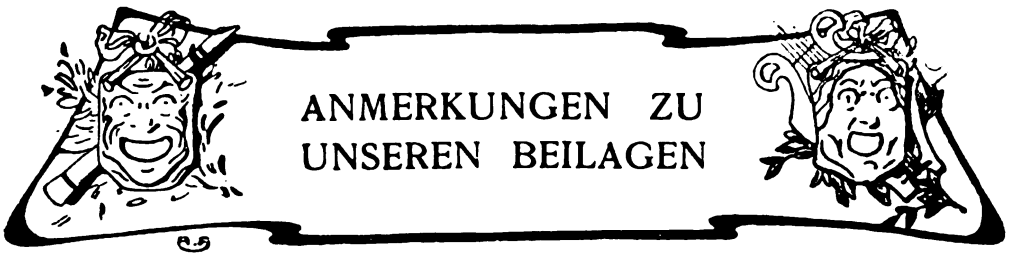
ZITTAU i. S.: Ein planvolles Vorgehen zeigte in der vergangenen Spielzeit der Konzertverein. Er begann mit einem Virtuosenabend, an dem Bronislaw Huberman die Kreutzersonate und das Konzert von Goetz im Verein mit dem Pianisten Spielmann zu schöner Wirkung brachte. Es folgte ein Komponistenabend, der uns Max Reger am Flügel zeigte. War zwar die Wahl der Lieder etwas sehr eintönig, so fand doch die fesselnde Kunst Regers im ganzen eine freudige und herzliche Aufnahme. Weiter folgte ein Abend des Soldat-Roeger-Quartetts (Haydn C-dur, Schumann a-moll, Beethoven C-dur) — Stunden reinen Genusses. Schließlich brachte noch ein Orchesterabend das Münchener Tonkünstler-Orchester, das insbesondere mit der „Egmont“-Ouvertüre und Schuberts h-moll einen schönen Erfolg erzielte. — Die drei Graun-Konzerte ließen uns Joan Manén, Pablo Casals, Paul Reimers und Ottilie Metzger-Froitzheim hören. — Die vereinigten städtischen Orchester von Zittau und Görlitz hatten mit der Leonoren-Ouvertüre, einer Tschaikowskyschen Symphonie, „Till Eulenspiegel“ und „Mazeppa“ einen vollen künstlerischen Erfolg. — Die Konzerte der Regimentskapelle zeugten auch diesmal von dem Fleiß und der Ausdauer der Konzertgeber, ließen aber die großzügige Gestaltung vermissen, die z. B. eine Brahmssche Symphonie verlangt. — Drei Chopin-Abende von Raoul v. Koczalski gewährten einen Überblick über das Schaffen des polnischen Meisters. — Von den Gesangvereinen brachte der „Orpheus“ u. a. Wolfs „Feuerreiter“, am Totensonntag „Zion“ von Gade, Brahms' „Totengesang“, der Lehrergesangverein das „Liebesmahl der Apostel“. — Ferner seien die Kammermusik-Abende von C. Thießen lobend erwähnt, sowie ein Konzert der Kaufmännischen Gesellschaft mit Margarethe Siems und Severin Eisenberger sowie ein sehr anregender Vortragsabend von Otto Neitzel über „Der Humor in der Musik“. — Den markigen Schlußstein des Jahres aber bildete die langersehnte Aufführung der Bachschen Matthäuspassion, die dank dem energischen Wirken Paul Stöbes zu schönster und nachhaltigster Wirkung gelangte. Solisten: Marie Berg, Agnes Leydhecker, Theodor Heß van der Wyk, Fritz Stölzner, H. Lehns, Albert Jungblut.

—u—

ZÜRICH: Das 9. Abonnementskonzert (Volkmar Andreae) vermittelte uns die wertvollste solistische Bekanntschaft dieser Saison: die Geigerin Kathleen Parlow. Sie vereint in ihrem Spiel, bei technisch vollständiger Beherrschung, eine solche Kraft und zarte Innigkeit des Ausdrucks, wie man sie in gleichem Grade nur sehr selten antrifft. Das 10. und letzte Abonnementskonzert war ganz den Modernen gewidmet: Max Schillings (Prolog zum „Ödipus“), Richard Strauß (Lieder und „Don Quixote“) und Volkmar Andreae (Lieder und Symphonische Phantasie für Orchester, Tenorsolo, Chortenor und Orgel). Diese Phantasie, die schon vor fünf Jahren ihre Uraufführung erlebte, machte auch jetzt wieder durch ihren klaren, thematischen Aufbau und ihre originelle Instrumentation einen großen Eindruck. — Den Abonnementskonzerten folgten fünf populäre Symphonie-Abende. Das verdienstvolle Beispiel des Dirigenten Andreae, in diesen Konzerten Orchestermitglieder als Solisten auftreten zu lassen, sollte recht häufig nachgeahmt werden. Bei einer solchen Gelegenheit konnten wir uns einer Händelschen Novität erfreuen: des Oboekonzertes, das durch unseren ersten Oboisten Schreep tadellos vorgetragen wurde.

Dr. Berthold Fenigstein

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Den zahlreichen schon früher in der „Musik“ gebrachten Bildern Hector Berlioz' (vgl. besonders das Berlioz-Heft, Jahrg. III, Heft 5) reihen wir heute ein Porträt an, das in mehrfacher Hinsicht von Interesse ist: einmal weil es von den sonstigen bekannten bildlichen Darstellungen des französischen Meisters ganz erheblich abweicht, weil es ferner das erste Gemälde ist, das man von Berlioz kennt, und weil es in der für den Künstler so entscheidenden Epoche (1830, als er den Rompreis errungen) geschaffen wurde. Julien Tiersot gibt in einer feinsinnigen Studie im „Ménestrel“ (75. Jahrg. No. 14 und 15) eine in psychologischer und ikonographischer Beziehung ausgezeichnete Erläuterung des Berlioz-Porträts von Claude-Marie Dubufe (1789—1864), einem seinerzeit sehr geschätzten Porträtisten. Das seit dem vorigen Jahre in der Bibliothek des Pariser Konservatoriums befindliche Gemälde wurde im Jahre 1906 bei einem Möbelhändler in Nizza entdeckt, der es bei dem Ankauf des Mobiliars einer Villa aus deutschem Privatbesitz erworben hatte. Eine Bleistiftnotiz in deutscher Sprache auf der Rückseite des Bildes sowie der Rahmen lassen die Vermutung Ernest Reyer's, das Porträt sei nach Berlioz' Tode nach Deutschland gekommen, als gerechtfertigt erscheinen. Dagegen weist Tiersot überzeugend nach, daß Reyer's Angabe, Harriett Smithson sei die Bestellerin des Bildes bei dem damaligen Modemaler gewesen, auf einem Gedächtnisfehler beruhe. Zu jener Zeit („bei dem Berlioz von 1830 ist ein Irrtum in dieser Beziehung so leicht möglich!“) lag der Künstler in den Banden von Camilla Moke, die zweifellos enge Beziehungen zur bildenden Kunst unterhielt und Berlioz als ihren Verlobten, als Rompreisträger und als einen der Löwen des Tages dargestellt haben wollte. Und so stellt ihn das Gemälde von Dubufe in der Tat dar: als Bräutigam, mit weißen Handschuhen, etwas träumerisch, und als akademischen Preisträger! Daher auch das so feierliche und so solide, fast etwas spießbürgerlich anmutende Aussehen! Daher die Korrektheit der für den Feuerkopf sonst so charakteristischen wilden Mähne! Seiner Gewohnheit getreu, seine Modelle zu verschönen, hat Dubufe Berlioz' Haare idealisiert, geglättet und wohlfrisiert. Das ist nicht ganz der echte Berlioz von 1830, schließt Tiersot seine Ausführungen, sondern das ist in erster Linie der Preisträger des Instituts, der die Kantate „Sardanapal“ geschrieben hat und der sich zur Preisverteilung ins Institut begibt.

Dem Andenken an die am 18. Mai verstorbene hervorragende Sängerin und Gesangsmeisterin Pauline Viardot-Garcia (vgl. die „Totenschau“ des 1. Juniheftes) sind die beiden folgenden Blätter gewidmet. Das eine — das dunkle Haar vom Eichenkranz umwunden — stellt sie als „Norma“ dar; es ist nach einer Zeichnung und Lithographie von Ludwig Pietsch aus dem Jahre 1858 gefertigt, der unlängst in der Vossischen Zeitung persönliche Erinnerungen an die Künstlerin veröffentlichte. Ein sehr interessantes Stück ist auch das 1866 gezeichnete Titelblatt der Pauline Viardot-Garcia gewidmeten „Spanischen Lieder“ von Hermann Krigar; stammt es doch von keinem Geringeren als von Adolph Menzel.

Zur Erinnerung an den 100. Geburtstag (19. Juni) des Geigers Ferdinand David, eines der hervorragendsten Violinlehrer aller Zeiten, durch den Leipzig jahrzehntelang die hohe Schule des Violinspiels blieb, bringen wir sein Porträt.

Ein auch in Deutschland wohlbekannter französischer Tonsetzer ist Gustave Charpentier, der am 25. Juni seinen 50. Geburtstag feierte. Von seinen Werken sind die Orchestersuite „Impressions d'Italie“, das Symphoniedrama „La vie du poète“ und vor allem seine Volksoper „Louise“ in vielen deutschen Städten zur Aufführung gelangt.

Diesem Heft liegt das Exlibris für den 36. Band bei.

Nachdruck nur mit ausdrücklicher Erlaubnis des Verlages gestattet

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten

Für die Zurücksendung unverlangter oder nicht angemeldeter Manuskripte, falls ihnen nicht genügend Porto beiliegt, übernimmt die Redaktion keine Garantie. Schwer leserliche Manuskripte werden ungeprüft zurückgesandt.

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster
Berlin W 57, Bülowstrasse 107 I

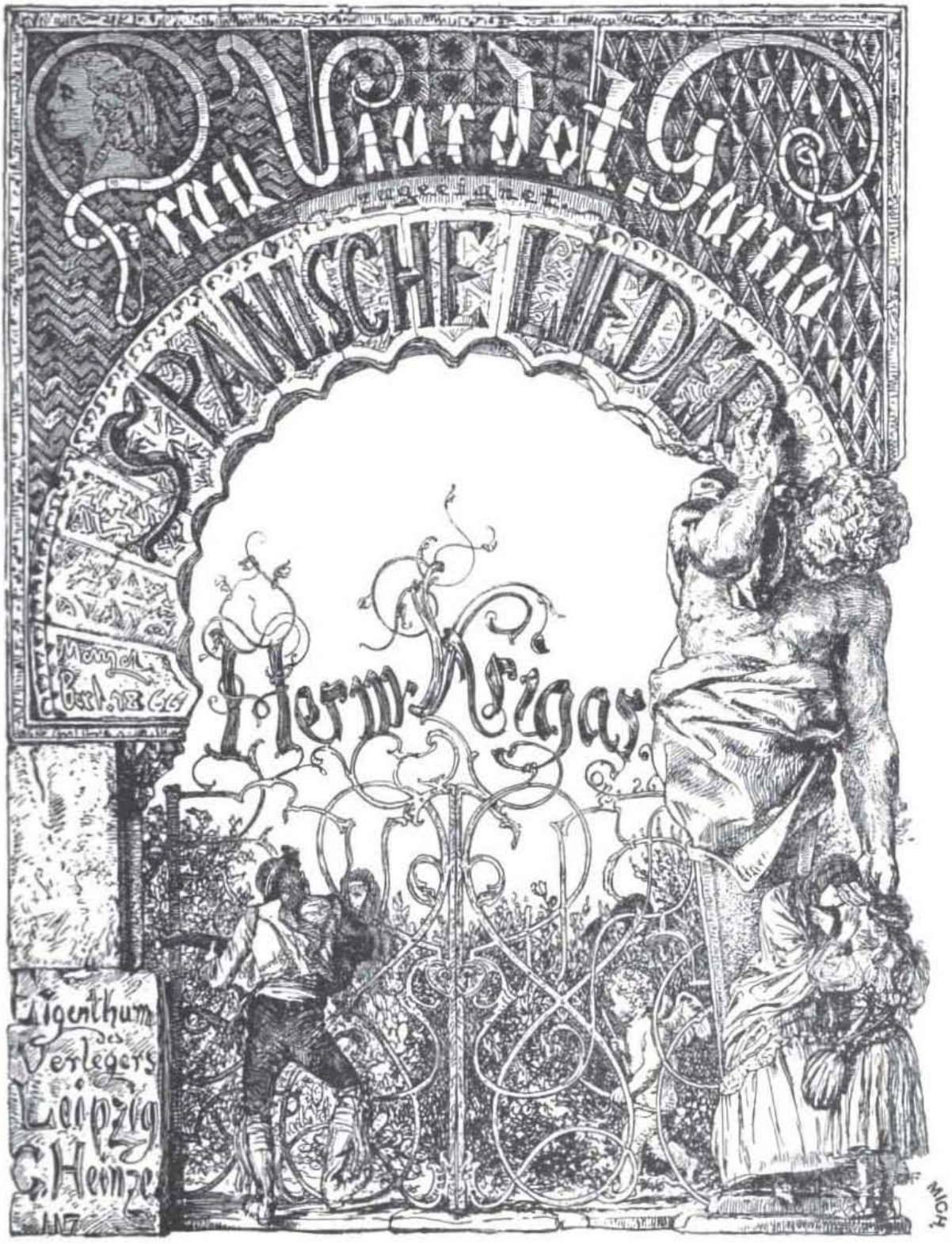
Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



PAULINE VIARDOT-GARCIA
† 18. Mai 1910
Nach einer Lithographie von Ludwig Pietsch

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

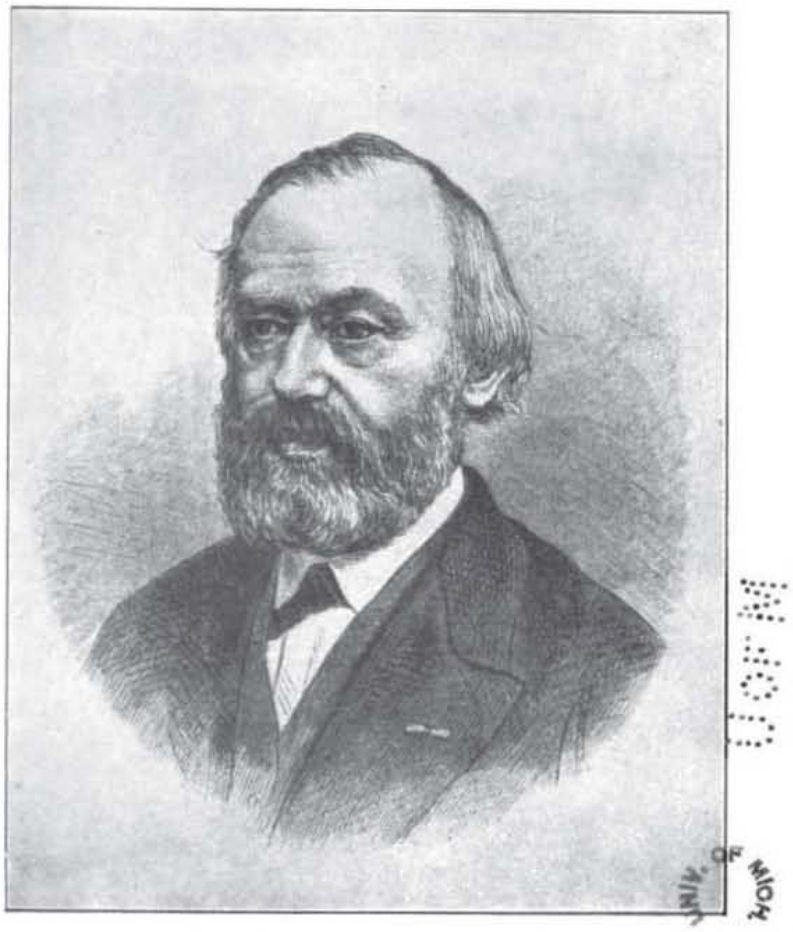


IX. 19

TITELBLATT DER PAULINE VIARDOT-GARCIA GEWIDMETEN SPANISCHEN LIEDER VON HERMANN KRIGAR

Nach einer Zeichnung von Adolph Menzel

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



FERDINAND DAVID
* 19. Juni 1810



IX. 19

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



Cantin & Berger, Paris, phot.

GUSTAVE CHARPENTIER

* 25. Juni 1860

IX. 19

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



EXLIBRIS
für den 4. Quartalsband des IX. Jahrgangs
Band 36 der MUSIK

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

DIE MUSIK

Niemand urteilt schärfer als der Ungebildete, er kennt weder Gründe noch Gegengründe und glaubt sich immer im Recht.

Anselm Feuerbach

IX. JAHR 1909/1910 HEFT 20

Zweites Juliheft

Herausgegeben von Kapellmeister Bernhard Schuster

Verlegt bei Schuster & Loeffler

Berlin W. 57, Bülowstrasse 107

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

INHALT

Dr. Julius Kapp
Erinnerungen an Adolf Henselt
Nach Angaben von Laura Rappoldi-Kahrer und 18 unveröffentlichten Briefen Henselts

Felix Saul
Der Musikunterricht, wie er ist, und wie er sein sollte

Alfred von Ehrmann
Ritornelle

Wilibald Nagel
Zur Lebensgeschichte August Eberhard Müllers

Joseph Schröter
Die Mutation

Revue der Revueen
Besprechungen (Bücher und Musikalien)
Kritik (Oper und Konzert)
Anmerkungen zu unseren Beilagen
Kunstbeilagen
Namen- und Sachregister zum 35. Band der MUSIK
Nachrichten (Neue Opern, Opernrepertoire, Konzerte, Tageschronik, Totenschau, Aus dem Verlag, Eingelaufene Neuheiten) und Anzeigen

DIE MUSIK erscheint monatlich zweimal. Abonnementspreis für das Quartal 4 Mark. Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mark. Preis des einzelnen Heftes 1 Mark. Vierteljahrseinbanddecken à 1 Mark. Sammelkasten für die Kunstbeilagen des ganzen Jahrganges 2,50 Mark. Abonnements durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug durch die Post

Generalvertretung für Frankreich, Belgien und England:
Albert Gutmann, Paris, 106 Boulevard Saint-Germain
Alleinige buchhändlerische Vertretung für
England und Kolonieen: Breitkopf & Härtel, London
54 Great Marlborough Str.
für Amerika: Breitkopf & Härtel, New York
für Frankreich: Costallat & Co., Paris

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

ERINNERUNGEN AN ADOLF HENSELT

NACH ANGABEN
VON LAURA RAPPOLDI-KAHRER UND
13 UNVERÖFFENTLICHTEN BRIEFEN HENSELTS

bearbeitet von Dr. Julius Kapp-Berlin



Das verflossene Jahrhundert bildet in der Geschichte des Klaviers einen schwer wieder zu erreichenden Höhepunkt, strahlte ihm doch das Dreigestirn: **Liszt, Chopin und Henselt.** Während jedoch die beiden Erstgenannten, namentlich Liszt, die ganze Welt mit ihrem Ruhm erfüllten und durch eine große, bedeutende Talente heranreifende Schülerschar ihren Namen — ich spreche hier nur von der reproduktiven Seite ihrer Künstlerschaft — auch der Nachwelt vertraut werden ließen, ist **Adolf Henselt** rasch, viel zu rasch in Vergessenheit geraten. Die Gründe hierfür sind mannigfacher Art. Einmal erreichte er schon zu seinen Lebzeiten in der großen Öffentlichkeit weder als Komponist noch als Virtuos die Beachtung, die er von Rechts wegen hätte beanspruchen müssen, und mit ihm selbst sank auch, abgesehen von ganz vereinzelten Ausnahmen, seine Schule ins Grab, da er kaum Schüler hinterlassen hat.

Henselt (geboren 12. Mai 1814) war der Lieblingsschüler Joh. N. Hummels in Weimar, dessen Unterricht er während der Jahre 1831/32 genoß. Die nächste Zeit widmete er sich dann Kompositionsstudien unter Sechters Leitung in Wien und errang bereits auf seiner ersten Konzertreise, die ihn 1836 in mehrere größere Städte, u. a. auch nach Berlin, führte, einen geradezu sensationellen Erfolg. Die ruhmreiche Konzertlaufbahn erreichte jedoch bereits 1838 mit seinem einmaligen Auftreten in St. Petersburg ein frühzeitiges Ende. Henselt hatte dort solches Aufsehen erregt, daß er von der Kaiserin zum Kammervirtuosen und Musiklehrer der kaiserlichen Prinzen ernannt wurde. Er ließ sich daher dauernd in St. Petersburg nieder. In Weimar war er während seiner Studienzeit zu der Frau von Goethes Arzt, Dr. Vogel, in Beziehungen getreten und entführte sie jetzt nach Rußland. Die berühmte effektvolle „Vögleinetüde" ist zu dieser Zeit entstanden und ihr gewidmet. Doch das Verhältnis mit dieser zehn Jahre älteren Frau war auf die Dauer kein glückliches. Schon

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

nach wenigen Jahren schieden sich ihre Wege wieder, und sie lebten nahezu zwanzig Jahre getrennt, er in Petersburg, sie in Warmbrunn in Schlesien, wo Henselt eine Villa besaß und regelmäßig im Sommer einige Zeit bei ihr verbrachte. Erst anfang der achtziger Jahre versöhnten sie sich wieder dauernd.

Öffentlich trat Henselt in Petersburg nur sehr selten auf, während seines nahezu fünfzigjährigen Aufenthaltes nur elfmal. Er war beim Öffentlich-Spielen ungemein nervös und schon Tage zuvor krank vor Aufregung; am Abend selbst konnte er kaum die weißen von den schwarzen Tasten unterscheiden. Daher hat sich die Kunde seines wundervollen Spieles nicht so allgemein verbreitet, und sein Ruf umspannt heute nicht die Welt, wie der Liszts oder Chopin's, denen er im Spiel sehr nahe kam. Henselt lebte in Petersburg sehr exklusiv und verkehrte fast nur bei Hof und in den allerhöchsten Adelskreisen, wo er meist auch Unterricht erteilte. Er selbst war durch und durch Aristokrat (man sagt, er sei ein natürlicher Sohn von König Max von Bayern) und sehr schwer zugänglich. Er war eine sehr schroffe, barsche Natur und hat oft die bedeutendsten Künstler unbeachtet abgewiesen. Sein vorzüglicher Unterricht kam daher meist nur solchen zugute, die das wahrhaft Einzigartige desselben gar nicht zu schätzen wußten, vor allem öffentlich seine Lehre nicht verwerteten. Er hat infolgedessen fast gar keine bekannten Schüler hinterlassen. Seit 1858 bekleidete Henselt das Amt eines Generalinspektors des Musikunterrichts aller kaiserlichen Erziehungsanstalten zu Petersburg, Moskau und anderen Städten des russischen Reiches. Wenig später wurde er zum russischen Staatsrat ernannt und in den Adelsstand erhoben. Henselt hat diese ihm durch die großen Reisen, die er wiederholt dabei unternehmen mußte, mit der Zeit recht beschwerlich werdenden Verpflichtungen bis zu seinem Tode (10. Oktober 1889) gewissenhaft erfüllt. Daß er auch in den höchsten Kreisen seine Kunst stets ernst genommen wissen wollte, zeigt ein damals viel diskutierter Vorfall. Henselt unterrichtete auch die Tochter des Zaren Alexander II. Eines Tages, als er mit ihrem Spiel hochgradig unzufrieden war, warf er ihr die Noten vor die Füße. Die Prinzessin sagte, nachdem sie sich beide einige Minuten sprachlos gegenübergestanden hatten: „Nun, wer soll sie aufheben?“ Henselt bückte sich erst nach einer Weile sehr langsam und legte die Noten auf den Flügel.

Von zeitgenössischen Künstlern war Henselt am innigsten befreundet mit Franz Liszt, den er im April 1842, als Liszt auf seinen Konzertreisen auch in Petersburg Triumphe feierte, kennen gelernt hatte. Ein intimer Freund Henselts, der Beethoven-Biograph W. von Lenz, hatte die beiden Künstler einander zugeführt, und ihre gemeinsame Vorliebe für Weber hatte sie bald einander nahegebracht. Liszt schätzte auch Henselt

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

als Komponisten hoch und gab seiner Sympathie für diesen Künstler durch Widmung seines „Konzertsolo“ (1850) öffentlich Ausdruck.[1]) So war Liszt u. a. auch die Veranlassung, daß Henselt seinen beiden großen Etüden: „Danklied nach dem Sturm“ und „Eroica“ ein Vorspiel vorangesetzt hat. Liszt fand nämlich das Thema „so schön, daß man es zweimal hören müsse“. Andererseits wiederum dankt die Lisztsche Bearbeitung der Polonaisen Webers Henselt ihre Entstehung. Robert Schumann dagegen, der für Henselts Kompositionen in der „Neuen Zeitschrift für Musik“ lebhaft eingetreten war, liebte dieser nicht. Die reizenden „Novelletten“, die ihm gewidmet sind, hat er nie gespielt. Nur das „Warum“ und „Des Abends“ mochte er leiden; es war ihm in Schumanns Werken alles zu unklaviermäßig, zu wenig harmonisch. Er meinte einmal, der ganze Schumann müsse umgeschrieben werden, um spielbar zu werden.

Henselts Spiel hatte etwas von dem aller heutigen Pianisten Grundverschiedenes: das absolute Legato. Er hielt ungeheuer viel vom Legatospiel, und man mußte jeden Ton durch Überhalten binden, sodaß jeder Finger eine und eine halbe Note zu halten hatte, ehe er die Taste verlassen durfte. Dadurch hatte man gewissermaßen in jedem Finger ein Pedal. Henselt saß während des Unterrichts meist weiter vom Klavier entfernt oder lag, da er sehr gichtleidend war, auf einem Sopha und bediente sich längerer oder kürzerer Stäbchen aus Fischbein, um an den Fingern des Spielers korrigieren zu können. Er berührte damit sofort den Finger, der ihm nicht genügend den Ton gebunden hatte. Sein eigener samtartiger, wohllautdurchtränkter Anschlag ist kaum mit Worten zu beschreiben. Im Adagio und in der Kantilene konnte nur ein Sänger mit ihm konkurrieren; im Affekt dagegen, in der Leidenschaft sprühten seine Finger wie elektrische Funken; alles aber war von Wohllaut erfüllt, Gesang überall. Man hörte keine Tastatur, es erklangen keine Saiten — wie tönende Feuersäulen, bald stärker, bald schwächer, wie Funkenregen, dabei glitzernd und schimmernd wie Edelsteine. Es war eine Pracht sondergleichen! Wohllaut, Wohllaut und nochmals Wohllaut, das war sein Spiel! Deshalb liebte er auch Weber über alles. Er spielte alles von Weber, und seine Schüler mußten alles bei ihm spielen, was Weber geschrieben hat. Von seiner Vorliebe für diesen Meister zeugt auch ein mir vorliegendes Notenblatt von Henselts Hand. Es enthält eine Webersche Melodie, die Henselt mit weitmaschigen Figuren umkleidete, und trägt von Henselts Hand die Aufschrift: „Huldigung dem lieben Weber aus seinem zwar schülerhaften, aber hochgenialen Quartett“. Er schickte es seiner Lieblingsschülerin Laura Rappoldi-Kahrer und schrieb dazu: „Dieses bitte

[1]) Näheres hierüber siehe meine kürzlich erschienene Biographie Liszts. Berlin. Schuster & Loeffler.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

ich Sie mir zurückzuschicken, denn ich besitze es nicht mehr, nehme aber an, daß ich Sie glücklich damit mache, ich alter Mensch hab's mir zwanzigmal vorgespielt."

Laura Kahrer,[1]) die zuvor bei Dachs in Wien und bei Liszt in Weimar studiert hatte, hatte durch eine Empfehlung der russischen Großfürstin Katharina, einer Schülerin Henselts, als sie in Petersburg spielte, bei Henselt Zugang gefunden und wurde in den Jahren 1870—72 seine Schülerin. Seit dem Tode Anton Rubinsteins dürfte sie wohl die einzige noch lebende Künstlerin sein, die Henselts Intentionen uns in ihrem Spiele offenbart. Henselt nahm auch, wie die nachstehenden Briefe, die uns über den Menschen Henselt erfreulichen Aufschluß gewähren, beweisen, bis zu seinem Tode an dem Ergehen und den Studien seiner einstigen Schülerin das regste Interesse.

Nachdem Laura Kahrer den Sommer 1873 nochmals bei Liszt in Weimar geweilt und darauf große Konzertreisen, die sie bis nach Rußland führten, unternommen hatte, fühlte sie das Bedürfnis, nochmals ernsthaften Studien obzuliegen. Sie dachte dabei an Hans von Bülow. Doch ihr Bräutigam, Eduard Rappoldi, Lehrer an der Berliner Hochschule für Musik, Freund und Quartettgenosse Joachims, wünschte, von diesem beeinflußt, daß sie bei Professor Rudorff an der Hochschule studiere. Ihr widerstrebte das jedoch, und sie wandte sich Rat erbittend an Henselt. Dieser antwortete umgehend:

„Mein liebes Kind!

Wenn Herr Joachim diese Bedingung macht, und Ihnen daran gelegen ist, durch ihn in England eingeführt zu sein, was für Sie wohl sehr ersprießlich sein kann, so bleibt Ihnen nichts anderes übrig, als seinen Willen zu tun. Ich kenne Herrn Rudorff nicht als Klavierspieler, wohl aber als schätzbaren Musiker und talentierten Komponisten. Ich kann mir nicht denken, daß er so ganz gegen Liszts und meine Methode und unsere Auffassungen ist; dafür scheint mir schon der ehrenhafte Charakter Joachims zu bürgen, daß er Ihnen nicht eine Zumutung machen wird, die Ihnen Zeit kostet und Sie nicht fördert!

Es ist ja nicht für immer, und gewiß werden Sie manches finden, was Sie annehmen werden und Ihnen nützt. Ich bin der Meinung, daß Sie in der Lage, wie Sie sie mir darstellen, nicht anders handeln sollen. Es wird mich stets riesig freuen von Ihnen etwas zu hören und mit den besten Wünschen für Ihr Wohlergehen verbleibe ich

St. Petersburg, 19. Februar 1874.

Ihr ganz ergebener

Ad. Henselt."

Die Künstlerin willfahrte daher dem allerdings recht kleinlich anmutenden Verlangen Joachims, doch der Unterricht bei Rudorff sagte ihr

[1]) Siehe hierzu auch meinen Aufsatz: „Erinnerungen an Hans von Bülow von Laura Rappoldi-Kahrer". („Die Musik" VIII. 17, S. 305—318.)

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

keineswegs zu, und sie brach bald ihre Studien dort wieder ab. Durch Empfehlung Liszts u. a. gelang es, Bülow zu bestimmen, sie als Schülerin für den Sommer 1874 anzunehmen. Henselt erteilte auch jetzt bereitwilligst seinen Rat, und seine im Gegensatz zu Joachim so großzügige Anschauung über die Wahl eines Lehrers wirkt äußerst sympathisch:[1])

„Mein liebes Kind!

Es freut mich, daß Ihnen der Allgütige edle Menschen zu Hilfe geschickt, nun ist es an Ihnen, sich ihrer Liebe und Güte wert zu zeigen; denn das ist Ihnen gewiß der beste Lohn. Da Sie die Hochschule aufgegeben, was, wenn es Ihnen die Teilnahme Joachims verlieren macht, ich sehr bedauere, und da Sie doch erst später mit Hans von Bülow studieren können, da dieser ja auf Reisen ist, soviel ich weiß, hätten Sie da nicht gut getan, vorher die Zeit mit Herrn Kullak zu verbringen, indem Sie es diesem letzteren ganz offen sagen, daß Sie auch später H. v. B.s Erfahrungen zu Nutze ziehen wollen. Lernen Sie, wo Sie Gelegenheit finden und geben Sie sich nicht einer Richtung hin, die Sie gegen alle anderen stimmt und für alles sonstige Gute unempfänglich macht. Ich weiß durch Liszt und auch durch manchen Schüler Kullaks, daß er ein guter Lehrer sein muß, und rate Ihnen daher, ehe Sie zu Bülow gehen können, die gute Gelegenheit zu benutzen. Lassen Sie sich niemals durch öffentliche Erfolge und günstige Kritiken den Kopf verdrehen. Ihnen alles mögliche Glück auf Ihren Lebensweg wünschend

27. März 1874. Ihr aufrichtig ergebener Freund
Ad. Henselt.

P. S. Glauben Sie ja nicht, daß Sie nur von Klavierspielern, die große Technik besitzen, profitieren können!“

Ähnliche Gesinnung offenbart auch das herzliche Glückwunschschreiben, das zur Hochzeit seiner Schülerin eintraf:

„Meine liebe Frau Rappoldi
ehemalige Fräulein Laura Kahrer

nachdem ich von meinen verschiedenen Reisen im Inneren des Landes heimgekehrt, fand ich zu meiner großen Freude Ihren lieben Brief mit der glücklichen Kunde, die Gott zu Ihrem Segen gedeihen lassen möge, vor. Zu meiner größten Genugtuung weiß ich Sie nun endlich im Hafen der Ruhe an der Seite eines, wie man mir sagt, sehr braven Mannes, der als hervorragender Künstler gewiß auch zum immerwährenden Fortschritt Ihres großen Talents das Seinige beitragen wird. Lassen Sie nie eine Gelegenheit vorübergehen, von jedem großen Künstler das Annehmbare abzulauschen, denn nie darf man stille stehen, und ich werde stets mit innigstem Interesse Ihre Laufbahn verfolgen, sei es hier oder irgendwo anders. Empfehlen Sie mich Ihrem Herrn Gemahl angelegentlich und seien Sie überzeugt von der herzlichen Teilnahme an allem, was Ihnen widerfährt

Ihres ganz ergebenen

St. P. 17. Oct. 1874. Ad. Henselt

Sollten Sie Herrn Bülow sehen, so drücken [Sie] ihm meine größte Hochachtung aus.“

[1]) Das Faksimile dieses Briefes befindet sich unter den Beilagen.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Bald darauf wurde Henselt von mißlichen Schicksalsschlägen betroffen. Die Gicht, an der er schon längere Zeit litt, verschlimmerte sich so sehr, daß seine rechte Hand zum Spielen zeitweise gänzlich unbrauchbar war. Die Kuren in Warmbrunn brachten nur sehr langsam Besserung. Zu diesen körperlichen Leiden kam noch eine tiefe Gemütsdepression, hervorgerufen durch die Erkrankung und das kurz darauf erfolgte Hinscheiden seines intimsten Freundes, des Prinzen Peter von Oldenburg. Dieser war ein großer Musikfreund, es erschienen auch mehrere eigene Kompositionen von ihm. Es geht allerdings das Gerücht, daß das meiste von seinen Werken von Henselt stamme. Und der Umstand, daß, seit Werke des Prinzen erschienen, Henselts eigene Kompositionstätigkeit merkwürdig zu versiegen begann, läßt es nicht als unglaubhaft erscheinen.

Warmbrunn, 23. Juli 75.

„Meine liebe und gütige Frau Laura!

Ich fühle mich so schuldig gegen Sie, daß mir die Nägel brennen; und doch würden Sie Entschuldigung für mich haben, wenn Sie alles wüßten. Erstens geht es mit meiner Hand so langsam, daß man sagen muß, die Zeit hat bisher nur etwas verbessert, aber kein Mittel, und ich bin nach jetzt fast neun Monaten noch so weit vom normalen Zustand, daß ich eben daran verzweifeln muß, mit meinen 61 Lebensjahren je noch dahin zu gelangen. Die Bäder und Duschen in Warmbrunn habe ich gewissenhaft, aber ganz erfolglos gebraucht. Dann hat den Prinzen von Oldenburg zweimal der Schlag gerührt, und ich mußte deshalb nach Wildbad reisen, wo ich auch die Kur angefangen, aber nach des Arztes Rat aufgehört habe, weil er der Meinung war, daß meine Hand nicht richtig eingerichtet, und somit die Bäder nichts helfen werden. Vielleicht hat er recht, vielleicht nicht. Soviel ist gewiß, daß meine drei Mittelfinger noch krumm und steif sind, und die Spannung um mehr als eine Taste vermindert ist. Dabei habe ich eine Lust zum Spielen, wie noch nie in meinem Leben. Seit dem Unglück mit dem Prinzen bin ich so aufgeregt, daß ich meine Gedanken nicht mehr auf einen Gegenstand heften kann. Er ist, wenn ihm auch das Leben noch erhalten wird, von der Gehirnerweichung bedroht, und für mich ist dieser Herr ein unersetzlicher Verlust, ja ich kann mir meinen Aufenthalt in Rußland ohne ihn gar nicht denken. Nach alledem, liebe gnädige Frau, hoffe ich, daß Sie mit meiner Saumseligkeit Nachsicht haben werden.

Gott erhalte Ihnen Ihr Glück und Ihrem lieben braven Mann; alles andere wird sich schon finden, und sollte es auch auf sich warten lassen, so ist mit solcher Zufriedenheit im Herzen es immer nicht so schwer anzukämpfen ...

Ihr ganz ergebener teilnehmender Freund

Ad. Henselt.

Nehmen Sie sich doch die drei von mir herausgegebenen Sonaten von Weber; dieselben sind viel interessanter als mein Konzert."

Drei Monate später berichtet Henselt weiter:

„Mein liebes Kind

ich danke für Ihr freundliches Gedenken und freue mich, daß es Ihnen gut geht. Was mich betrifft, so fühl' ich mich sehr unglücklich. Meine Hand ist zwar

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

besser als vor elf Monaten, aber steif und unbrauchbar, und in meinem Privatleben fehlt sie mir sehr. Mein Konzert ist nicht in Partitur erschienen, und ich finde es nicht der Mühe wert, es erscheinen zu lassen. Wenn Sie einmal hierher kommen sollten, dürfen Sie es nicht spielen, denn es ist nicht beliebt, und ich selbst mag es nicht ... Grüßen Sie Ihren lieben Mann und seien Sie beide glücklich.

Ihr Sie liebender

Henselt."

St. P. 21. Okt. 1875.

Das in diesen Briefen erwähnte Klavierkonzert von Henselt schildert, wie aus Henselts eigenen Andeutungen während des Unterrichtes hervorging, seine eigene Liebesgeschichte, und zwar:

I. Satz: Heroische (entsagende) Liebe.
II. Satz: Himmlische (göttliche) Liebe.
III. Satz: Irdische (leidenschaftliche) Liebe.

Henselt war in damaliger Zeit infolge seiner Gemütsdepression gegen seine eigenen Schöpfungen etwas ungerecht und beschäftigte sich nur noch mit Bearbeitungen fremder Werke für das Klavier:

„Mein lieber guter Engel

haben Sie Dank für Ihren lieben herzigen Brief und dessen Inhalt. Mir geht es besser, und da waren mir ihre lieben Worte doppelt erfreulich. Nun drängt sich mir aber auch der Wunsch auf, daß Ihr beiderseitiges Glück von langer Dauer sein möge, Gott gebe Seinen Segen dazu.

Da sich meine Reiseprojekte sehr fraglich herausgestellt haben, so ist wohl wenig chance, daß ich Sie in Berlin aufsuchen werde können. (Ich bin nämlich auf Bequemlichkeiten angewiesen, die man nur zuhause haben kann, ebenso auf Bedienung). Ich gebe aber doch die Hoffnung nicht auf, vielleicht nächstes Jahr, daß Sie sich mal die schöne Gegend Warmbrunn ansehen. Ich danke Ihnen, daß Sie sich für meine Musik interessieren, ich bin davon aber so übersättigt, daß, käme mir nicht das Gedächtnis oder vielmehr die Erinnerung zu Hilfe, ich recht ungerecht für meine eigenen Sachen sein könnte. Hoffentlich werde ich Ihnen bald etwas schicken, was Sie sehr interessieren wird; ich habe nämlich das H-moll Konzert von Hummel erster Satz für Piano allein gearbeitet, welches mir hochgelungen ist, und welches Ihnen vielleicht willkommen zum Gebrauch sein dürfte. Eine Schönschrift wird das aber nicht sein, Sie mit Hilfe Ihres lieben Mannes werden schon alles herauskriegen. Ich will es nicht abschreiben lassen, damit man keine Copie nimmt. Gott behüte Sie, empfehlen Sie mich Ihrem lieben Mann, den ich mich sehr freue kennen zu lernen. Ihnen beiderseits alles Gute wünschend

Ihr ergebenster

27. Oct. 1876. Ad. Henselt."

Im Jahre 1877 siedelte das Künstlerpaar Rappoldi-Kahrer nach Dresden über, wohin Rappoldi zum ersten Hofkonzertmeister und Professor am Konservatorium berufen worden war. Auch hieran hatte Henselt, der schon lange ein Wiedersehen mit den Freunden herbeigesehnt, regen Anteil genommen. „Gott gebe Ihnen beiden Seinen Segen und lass' es

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Ihnen wohlergehen. Für mich lag in Ihrem jetzigen Aufenthaltsort mehr Chance Sie beide zu sehen als in Dresden, aber man muß hoffen, daß es sich auch dort machen wird, Sie zu besuchen." Doch seine schwankende Gesundheit verschob die geplante Reise stets wieder von neuem:

„Meine liebe jugendliche Freundin!

. . . . Mit meiner Gesundheit geht es wohl ziemlich gut, nur haben sich leider in meinen Händen wieder gichtische Symptome gezeigt, die mich nötigen, hier die warmen Bäder 28° zu nehmen, welches mich besonders deswegen sehr verstimmt, weil man sich dabei so verzärteln muß, und ich mich den ganzen Winter darauf freue, den Sommer in der frischen Luft zu schlafen. Dem muß ich nun für diesen Sommer entsagen, und Gott weiß, ob mir noch einer oder mehrere beschieden sind. Daß Sie alle gesund, freut mich recht sehr, und ich wünsche Ihnen von ganzem Herzen, daß Sie sich dieses höchsten Gutes immer erfreuen möchten. Den 26./14. August muß ich in Petersburg zurück sein. Leben Sie wohl . . .

Warmbrunn, 2. August 1877.

Ihr ganz ergeben teilnehmender Freund
Ad. Henselt."

Auch die nächsten Jahre sahen sie sich nicht, aber ein zeitweiliger Briefwechsel zeigt die gegenseitige Teilnahme an allen Vorfällen des Privatlebens. Für die Glückwünsche zu seinem fünfundzwanzigjährigen Dienstjubiläum z. B. antwortete Henselt mit folgendem Schreiben, dem eine Photographie[1]) mit der schmeichelhaften Widmung beigefügt war: „Der lieben Frau Rappoldi, geb. Kahrer zum Andenken von Ihrem Bewunderer Ad. Henselt".

„Liebe jugendliche Freundin!

Empfangen Sie meinen innigsten Dank für Ihr freundliches Gedenken bei Gelegenheit meiner 25jährigen Dienstzeit. Nach allen Nachrichten, die ich über Sie bekomme, und mir nie entgehen lasse, sind Sie an der Seite Ihres braven Mannes und großen Künstlers eine glückliche Frau, so wie Sie es auch verdienen. Gott erhalte Ihnen dieses Glück und diesen Frieden immer! Auch Ihre Kunst sollen Sie immer weiter treiben. Möchten Sie darin finden, wie ich: meine beste und liebste Freundin! Ich treib's ja nur für mich. Empfehlen Sie mich bitte Ihrem lieben Herrn Gemahl und seien Sie väterlich umarmt von Ihrem treu

St. P. 2. 12. 82. ergebenen Freund
Ad. Henselt."

Da traf Henselt, der selbst immer kränkelte, im August 1886 ein herber Schlag. Seine Frau, mit der er sich erst kurz vorher wieder versöhnt hatte, wurde vom Schlag gerührt und blieb bis zu ihrem Ende geistig gestört. Zwei Briefe (der erste an Herrn Rappoldi gerichtet) melden uns von diesem Vorfall. Dem einen davon liegt ein Blatt bei, das die kranke Frau in ihrem Wahn an Henselt schrieb. Es ist kaum leserlich mit Bleifeder geschrieben, vollständig konfus und unverständlich und trägt mit zitteriger Hand die Unterschrift „Deine Rosalie".

[1]) Siehe die Beilagen dieses Heftes.

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

„Hochzuverehrender Herr

erlauben Sie mir zuförderst für Ihre freundliche Gesinnung und liebevollen Intentionen zu danken. Ach wie gern profitierte ich daran. Aber ich befinde mich unter dem Eindruck des größten Unglücks, welches mir widerfahren könnte. Meine liebe, im 80. Lebensjahre stehende Frau ist vom Schlag gerührt und ihrer Sprache beraubt, so daß ich natürlich unfähig zu irgend einem Genuß. Lassen Sie mich hoffen und Sie bitten, mir Ihre beiderseitige sehr schätzbare Freundschaft zu erhalten bis auf bessere Zeit. Mit teilnehmender Anhänglichkeit an Ihren Bestrebungen

Ihr getreuer

Warmbrunn 15. 8. 86. Adolf Henselt."

P. S. Meine Frau ist sterbend."

Ferner:

„Meine liebe Freundin, mein guter Engel.

Ihre lieben Zeilen sind mir hierher geschickt worden und danke Ihnen, sowie Ihrem lieben Mann für die fortgesetzte unverdiente treue Anhänglichkeit, bin aber leider in so großer Betrübung über den Zustand meiner armen Frau, daß ich von Ihren gütigen Intentionen nicht profitieren kann. Denken Sie, ihr letzter Brief war der beiliegende, und ich muß meine Tränen in ihrer Gegenwart stets bekämpfen, denn sie lebt in dem Wahn, daß ich sie verstehe, und darf man ihr diese Überzeugung nicht benehmen. Kurz, Sie können sich meinen Zustand vorstellen. Mir persönlich geht es nach den Umständen gut genug in meinem 74. Lebensjahre.

Gott nehme Sie und Ihr ganzes Haus in seinen gnädigen Schutz

Ihr Ihnen von ganzem Herzen zugetaner

Warmbrunn 28. 6. 87. Adolf Henselt."

Die Altersschwäche nahm bei Henselt stetig zu, und das häusliche Unglück beschleunigte noch das Ende. Bereits am 10. Februar 1889 klagt er den Freunden:

„Verehrte Freunde

freue mich Ihres Glücks und wünsche stete Fortdauer desselben. Mir ging es die ganze Zeit sehr schlecht. Komme schon seit 6 Wochen nicht an die Luft, auch die Gymnastik ist mir untersagt (der ich schon seit 50 Jahren nie frühstücken konnte ohne Gymnastik und drei Werst[1]) im Freien gemacht zu haben!) Sie können daraus schließen, wie es steht; ich litt sehr an Asthma, jetzt geht es besser. Was meine Gesundheit für den Sommer erheischt, ist noch nicht zu bestimmen. Gott gebe Seinen Segen. Mit alter Anhänglichkeit

St. P. 10/22 Feb. 89. Ihr Sie liebender

Henselt."

Dies war sein letzter Gruß. Am 10. Oktober 1889 schloß er in Warmbrunn seine Augen für immer. Dort ist er auch zur ewigen Ruhe bestattet.

[1]) Werst: russisches Maß = ca. 1 km.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

DER MUSIKUNTERRICHT, WIE ER IST, UND WIE ER SEIN SOLLTE

von Felix Saul-Stockholm



„Noch einmal im Jahre fänd' ich's weise, daß man die Regeln selbst probier', ob in der Gewohnheit trägem G'leise ihr' Kraft und Leben sich nicht verlier'." Ein markantes Wort ist es, das Wagner da dem alten Volksdichter mit dem jungen Herzen in den Mund legt. Der Meister selbst wußte ja ein Lied davon zu singen, wie sich der die grimmigste Feindschaft der „Zunft" erwirbt, der es wagt, andere Pfade zu wandeln als die von „der Gewohnheit trägem G'leise" bezeichneten. Und war nicht dennoch gerade er es, der durch sein unbeirrtes Vorwärtsschreiten auf dem einmal für recht erkannten Wege die Geister der Zeitgenossen aufrüttelte, daß sie „die Regeln selbst probierten", sich losrissen vom hergebrachten Schematismus und dem kühnen Pfadfinder schließlich auf seine Bahnen folgten? Ob Kunst, ob Politik, ob Erziehung und Unterricht: jeder Kulturfaktor ist der Gefahr ausgesetzt, in ödes Regelwerk auszuarten, wenn nicht die, die ihm dienen, fortgesetzt alles, was sie unternehmen, auf seine Zweckmäßigkeit, auf seinen Wert für die Förderung des Ganzen untersuchen. Welche bedeutenden Fortschritte hat nicht beispielsweise der Schulunterricht im letzten Jahrzehnt aufzuweisen, da man anfing, die seit langem geheiligten „Regeln" zu „probieren"! Und, gottlob, es finden sich auf jedem Gebiete von Zeit zu Zeit Männer, die den Mut besitzen, Traditionen anzutasten, und die Fähigkeit, Neues an Stelle von Veraltetem zu setzen. Schließlich beruht ja zum großen Teil auf solchem Zweifeln an der weiteren Brauchbarkeit des bisher Geübten aller Fortschritt.

Wie steht's nun in dieser Hinsicht mit dem Musikunterricht? Die Entwickelung in den letzten Jahrhunderten hat es mit sich gebracht, daß sich der früher gar nicht so stark hervortretende Unterschied zwischen Berufsmusikern und „Dilettanten" immer mehr herausgebildet hat. Über die Ausbildung der ersteren ließe sich auch mehr als ein Kapitel schreiben; doch soll uns heute zunächst das große Heer der „Musikliebhaber" beschäftigen. Mehr als jede andere kann man die Musik die „populäre" Kunst nennen. Alles will Musik hören, alles will Musik verstehen, aber auch Musik selbst treiben. Suchen wir uns vorerst einmal klar zu machen, welches Ziel sich die meisten Eltern stecken, wenn sie die Absicht haben, ihr Kind Musik „lernen" zu lassen. Wir können getrost

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

behaupten, daß sie sich in den allerseltensten Fällen Kopfzerbrechen darüber machen, weshalb und wozu sie eigentlich dem Kinde Musikunterricht geben lassen wollen. Müllers und Schulzes machen's, warum sollen wir, Meyers, es da nicht auch machen? Es „gehört" eben „dazu". So kommt es, daß sich bei den oberen Zehntausend — selbstverständlich — und im bürgerlichen Mittelstande ein Klavier bald in jedem Hause findet. Klavier? Hier stock' ich schon. Was hat denn das Klavier mit Musik zu tun? Da haben wir wieder einmal den Segen der Tradition. Seit Jahrzehnten ist es nun so Sitte, einer macht's dem andern nach; und keinem fällt es ein, zu fragen: warum denn gerade Klavier? Warum gerade dasjenige Instrument, das am allerwenigsten geeignet ist, die Grundlage für eine gesunde musikalische Erziehung zu bilden? Das gesamte Tonmaterial ist schon gegeben, zur Erzeugung des Tones hat der Schüler weiter nichts zu tun, als — unter Beobachtung gewisser technischer Regeln — die Tasten niederzudrücken. Wo bleibt da die Ausbildung des Gehörs? Ist es möglich, durch dieses geistlose Holzgeklapper den Schüler so weit zu bringen, daß er imstande ist, die zu spielende Melodie erst innerlich zu hören? Nein. Und wenn man ehrlich sein will, muß man zugeben, daß das Klavierspiel der meisten Dilettanten darauf hinausläuft, mechanisch Noten auf die Tasten zu übertragen. Der Kopf bleibt unbeteiligt. Das einzige, was der Schüler — und auch dies nur bei sehr gewissenhaftem Arbeiten und jahrelanger Mühe — durch solchen Unterricht erreichen kann, ist eine gewisse mechanische Fertigkeit auf dem Klavier. Ich frage wieder: was hat das mit Musik zu tun? Unmöglich kann man die Erlangung technischer Fertigkeit auf einem Instrumente, und sei sie noch so groß, als das Endziel des Musikunterrichts ansehen. Leider tun dies die meisten Eltern — wenn sie sich überhaupt Gedanken über das eigentliche Ziel des Unterrichts machen.

Von einer Ausbildung des natürlichen musikalischen Gehörs durch den Klavierunterricht kann also keine Rede sein. Was nun die Förderung des dynamischen Sinnes angeht, so ist's damit nicht viel besser bestellt. Denn wohl kein Instrument ist so arm an dynamischen Klangwirkungen wie das Klavier. Man vergleiche dagegen die Blas- oder gar erst die Streichinstrumente und schließlich — die menschliche Stimme. Bleibt also das rhythmische und das harmonische Element. Nun, wer möchte behaupten wollen, daß durch den Klavierunterricht das rhythmische oder das harmonische Gefühl der Schüler gestärkt würde? Wir alle wissen, wie wenige, bitter wenige es gibt, die nach sechs- oder mehrjährigem Klavierunterricht einen Sechsachtel- von einem Dreiviertel-, einen Volltakt von einem Auftakt, einen Dur- von einem Mollakkord usw. unterscheiden können. Es ist das ja auch gar nicht anders möglich. Denn die Eltern

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

wollen, daß das Kind möglichst schnell vorwärtskommt, d. h. „schwere Stücke“ spielt, damit es sich vor Verwandten und in der Gesellschaft produzieren kann. Und wagt es einmal ein Lehrer in richtiger Erkenntnis, die Stunde mit rhythmischen, harmonischen usw. Erläuterungen hinzubringen, so heißt es: das Kind kommt bei ihm nicht vorwärts; und schleunigst gibt man dem Lehrer den Laufpaß, um sich nach einer „tüchtigeren“ Kraft umzusehen. Und vielleicht haben die Eltern gar nicht einmal so ganz unrecht, indem sie instinktiv von der Empfindung geleitet werden: der Klavierunterricht hat den Zweck, das Kind Klavierspielen zu lehren. Und wer Klavier spielen will, muß sich die Technik dieses Instrumentes aneignen. So ist also in einer eigentlichen Klavierstunde wohl auch kein Platz für rein musikalische Belehrungen. „Niemand kann zween Herren dienen.“

Eigentlicher Musikunterricht kann also der Klavierunterricht nie und nimmer sein. In der Tat lehrt ja auch die Erfahrung, daß nur ein fast verschwindender Bruchteil aller derer, die Klavierunterricht gehabt haben, musikalisch zu nennen ist. Denn musikalisch sein heißt doch in erster Linie: Musik verstehen. Wie oberflächlich aber mit dem Begriff „musikalisch“ gewirtschaftet wird, erkennen wir aus der Beobachtung, daß gemeinhin schon der musikalisch genannt wird, der etwas Klavier klimpern kann. Aber selbst wer ein guter Klavierspieler ist, braucht deshalb noch lange nicht musikalisch zu sein. Es gibt Klavierspieler, die eine Lisztsche Rhapsodie technisch tadellos bewältigen, aber nicht imstande sind, ein kleines Lied, das sie auswendig singen können, bloß der Melodie nach auch auf dem Klavier auswendig zu spielen. (Es soll sogar Berufsmusiker geben, die das nicht können.) Der Klavierunterricht hat eben nur die Finger, nicht aber den Tonsinn entwickelt. Das wenige rein Musikalische, das dabei erlernt wird, wird nur für ein einzelnes Stück rasch erklärt, um, bis es nach langer Zeit bei einem anderen Stück auftaucht, wieder vergessen zu sein. Und dabei gehören diejenigen Schüler, die es wenigstens bis zu einer gewissen klaviertechnischen Fertigkeit bringen, zu den Ausnahmen. Die meisten kommen über ein stümperhaftes Geklimper nicht hinaus.

Brauchen wir nach all dem noch nach Erklärungen zu suchen für die betrübenden Erfahrungen, die wohl jeder ernste Musiker mit dem Konzert- und Opernpublikum, auch mit dem „gebildeten“, auch mit dem „musikalisch gebildeten“, macht? Sehen wir uns beispielsweise das Publikum an, das die regelmäßig stattfindenden Symphoniekonzerte einer mittleren deutschen Großstadt besucht. Es ist amüsant zu beobachten, wie sich die guten Leute bei einer Beethovenschen Symphonie langweilen und nur am Schlusse erwachen, um den üblichen Beifall zu spenden. Dieses

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Händeklatschen ist meist ein Eingeständnis der Tatsache, daß die Symphonie nicht vermocht hat, den Hörer in einen gewissen Bann zu schlagen, der ihn sicherlich am Klatschen hindern würde. Dabei sind sich die Applaudierenden selbst wohl niemals klar darüber, wem eigentlich der Beifall gilt: ob den Ausführenden oder dem Komponisten. Aber um Gottes willen nicht sagen, daß man sich gelangweilt hat! Man könnte für „ungebildet" oder „unmusikalisch" gehalten werden. Würde nicht jedesmal auf dem Programm stehen, was gespielt wird, man könnte gewiß sein, daß sehr Viele eine Symphonie, die sie bereits ein dutzendmal gehört haben, nicht wiedererkennen würden. Und diese Hilflosigkeit, wenn mal eine Novität kommt! Blamiert man sich, wenn man sagt, das neue Stück habe einem gefallen, oder blamiert man sich, wenn man das Gegenteil versichert? Nun, am besten ist's wohl, du sagst heute abend gar nichts oder sprichst nur in unbestimmten Ausdrücken; morgen früh kannst du ja erst einmal im „General-Anzeiger" nachsehen, wie's dir gefallen hat. Eigentümlich ist auch, welcher Mißbrauch bei solchen Gelegenheiten mit dem Begriff „Geschmack" getrieben wird. „Dies ist eben mein Geschmack. Sie haben einen anderen Geschmack, und deshalb gefällt Ihnen das Stück nicht." Dabei handelt es sich in diesen Fällen meist nicht um einen anderen, sondern um einen besseren Geschmack, d. h. um eine größere Fähigkeit, Gutes von Schlechtem zu unterscheiden. Hin und wieder trifft man mal einen, der ehrlich genug ist, einzugestehen: davon verstehe ich nichts, oder: Beethovens Musik langweilt mich. All das kann einen aber nicht wundernehmen, wenn man sich vor Augen hält, daß es nicht möglich ist, eine Sprache zu verstehen, von deren Grammatik man nicht einmal die Elemente beherrscht. Der Klavierunterricht erzieht nicht zum Musikhören und Musikverstehen, kann es wohl auch nicht. Wollen wir unsere Kinder zu musikalischen Menschen erziehen, d. h. zu Menschen, die imstande sind, Musik mit Verständnis und Empfindung zu hören, so muß vor allem der Grundsatz aufgestellt werden: Der Musikunterricht beginne nicht mit der Ausbildung der Fertigkeit auf einem bestimmten Instrument, sondern fasse zunächst die Entwickelung des Verständnisses für die Elemente der Tonkunst ins Auge. Also: Gehörbildung, Schärfung des rhythmischen, dynamischen und harmonischen Sinnes. Beginnen wird man am besten mit der Förderung des rhythmischen Gefühls. Man glaubt gar nicht, wieviel natürliches rhythmisches Empfinden schon kleine Kinder im Alter von 4—6 Jahren haben. Das sollte man ausnutzen.

Émile Jaques-Dalcroze in Genf hat das Verdienst, zuerst öffentlich hierauf hingewiesen zu haben. Er betont nachdrücklich den wichtigen Zusammenhang zwischen Rhythmus und Körperbewegung und baut hierauf

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

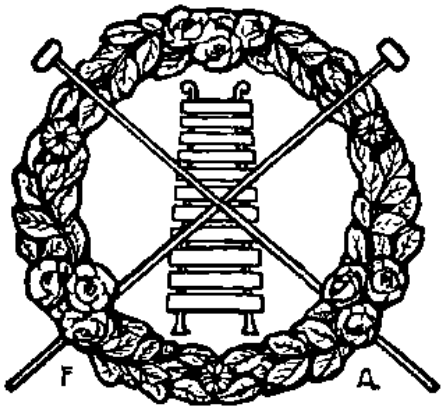
seine Methode zur Erzielung rhythmischen Verständnisses auf. Leider wird ihm noch immer nicht das genügende Interesse entgegengebracht, namentlich verhalten sich die zünftigen Musiker sehr reserviert. „Denn wer als Meister ward geboren, der hat unter Meistern den schlimmsten Stand." Um so erfreulicher ist es zu hören, wenn es hier und da einem der Jünger des Meisters gelingt, dessen Ideen zu verwirklichen und zu verbreiten. So hat hier in Stockholm schon vor längerer Zeit Fräulein Anna Behle, eine Schülerin von Jaques-Dalcroze, ein Institut errichtet, das der musikalischen Erziehung in der oben angedeuteten Richtung dienen soll. Am 20. April führte Fräulein Behle zum ersten Male die praktischen Erfolge ihrer Tätigkeit einem geladenen Publikum, das fast durchweg aus Musiklehrern und -lehrerinnen bestand, in der hiesigen Musikalischen Akademie vor. Auf einen einleitenden Vortrag, im dem sie die Aufgaben des Instituts auseinandersetzte, folgte die Darstellung praktischer Unterrichtserfolge durch jüngere Mädchen von etwa 7—12 Jahren und ältere von etwa 17—22 Jahren. Es war beinahe erstaunlich zu sehen, wie die Schülerinnen das, was die Lehrerin am Klavier spielte, in ihren Bewegungen ausdrückten, wobei sie auch die kleinsten rhythmischen und dynamischen Nuancierungen nicht unbeachtet ließen. Da gab es Triolen, Synkopen, Accelerandi, Crescendi usw. Und nach jeder Nummer konnten selbst die Kleinen über deren Taktart und rhythmische Figuren Auskunft geben. Um das Publikum zu überzeugen, daß man es hier nicht mit eingedrillten Paradestückchen zu tun habe, forderte Fräulein Behle die Anwesenden auf, selbst rhythmische Figuren, zu Takten zusammengefaßt, auf die im Saale stehende Notentafel zu schreiben. Das geschah von einem der anwesenden Musiker: und mit bewundernswerter Leichtigkeit lösten die Schülerinnen die zum Teil schwierigen Probleme. Auch stellten die älteren Schülerinnen selbst rhythmische Figuren in Bewegung dar, die dann von jüngeren in Notenwerten auf die Tafel geschrieben wurden. Auch mit der Einrichtung von Kursen, die die Ausbildung des musikalischen Gehörs sowie des harmonischen Verständnisses bezwecken, hat Fräulein Behle bereits begonnen. Und zwar geht — was wäre natürlicher? — die Ausbildung des musikalischen Ohres gleichfalls vom eigenen Körper aus: nämlich vom Gesangsorgan. Da gibt's keine fertigen Töne wie beim Klavier, sondern alles muß durch Selbsttätigkeit hervorgebracht werden. Von großem Vorteil ist es auch, daß bei dieser Methode die Kinder nicht mit zuviel Neuem auf einmal überfallen werden, wie es ja beim Klavierunterricht unausbleiblich ist. So lernen sie z. B. die Noten erst lange Zeit lediglich als rhythmische Zeichen kennen, erst dann als schriftliche Zeichen für musikalische Töne. Als bedeutendster Vorzug der Methode muß jedoch der gelten, daß sie keinerlei Art Mechanismus zuläßt, weder bei Lehrern noch

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

bei Schülern: sie nimmt andauernd beider angestrengteste Selbsttätigkeit in Anspruch. Wie segensreich solches Arbeiten auch für die Erweckung und Erhaltung des Lerneifers sowie für die Erzielung einer immerwährenden fröhlichen Stimmung bei den Schülern ist, sei nur nebenbei erwähnt. Man halte dagegen die Unlust, mit der sich ein großer Teil der Klavierschüler an die täglichen Übungen begibt!

Kinder, die in dieser Weise 5—7 Jahre musikalisch erzogen worden sind, werden mit Leichtigkeit, Freude und Erfolg an das Erlernen eines Instrumentes — ihrer Wahl! — gehen; sollten sie aber für keines eine Anlage zeigen, so sind sie doch musikalisch: sie verstehen Musik zu hören.

Immer und immer wieder muß durch Wort und Schrift auf die Bedeutung, namentlich auf den ernsten Zweck dieser Art Musikunterricht hingewiesen werden. Denn es scheint selbst bei den Eltern, die ihre Kinder an ihm teilnehmen lassen, nicht immer völlige Klarheit darüber zu herrschen. Bezeichnend hierfür ist es, daß man nur Mädchen in die Kurse schickt: also doch noch etwas von dem alten Standpunkt des „Musikunterrichts für den Salon". Die Konservatorien sollten sich der Sache annehmen und diejenigen ihrer Schüler und Schülerinnen, die sich zu Musiklehrern bzw. -lehrerinnen ausbilden wollen, in der Methode Jaques-Dalcroze unterweisen. Vielleicht wird dann im Laufe der Zeit auch die Klaviereseuche ihr Ende erreichen und einer durch wirkliches, intensives Musikhören befruchteten vernünftigen Musikpflege im Hause Platz machen. „Daß Volk und Kunst gleich blüh' und wachs'."



Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

RITORNELLE

von Alfred von Ehrmann-Wien

1. Wie, Ritornelle?
 Wie sie im Vaterlande des Gesanges
 Der Schiffer singt auf mondbeglänzter Welle?

2. Ja, Ritornelle!
 Versendchen, Liederstümpfchen, hie und da
 Ein Pritschenschlag und das Geräusch der Schelle.



3. „Wagner und Erben" —
 Die Firma lebt und wird, solang es Enkel
 Voll Pietät und Klugheit gibt, nicht sterben.

4. Wabernde Lohe —
 Tamino-Mozart schreitet heil hindurch,
 Wie auch der Wagner-Weltbrand ringsum drohe.

5. Beethovens „Neunte" —
 Man gab mir Partitur und Kommentare.
 Ich konnte sie nicht lesen, weil ich weinte.

6. Letzte Quartette:
 Der vielgeprüften Seele Freud und Leid,
 Gefaßt in strenger Kunstform enges Bette.

7. Orgel-Präludien —
 Kunstjünger, fürchte Gott und Bach, auf daß
 Gebenedeit die Frucht sei deiner Studien!

8. Offenbachiaden:
 Geniale Mache, kunstgewordne Zote,
 Cancan und Kontrapunkt und Witz und Waden.

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

9. Hornvirtuosen —
Zwei Welten: Märchenwälder, Wodans Jagd,
Walhall — und Frack und Lack und schwarze Hosen.

10. Symphonische Dichtung.
O weh mir altem Zopfe, der ich nie
An mir das Heil erfuhr der neuen Richtung!

11. Symphonische Dichtung.
Motiven-Unterholz, ein Wald von Themen!
Wann kommst du, Melodie, ersehnte Lichtung?

12. Symphonische Dichtung.
„Symphonisch" hieß Verschlingung und Durchdringung.
Heißt „Dichtung" bloße Aufeinanderschichtung?

13. Symphonische Dichtung.
Genug. Wir wollen in die Hand der Zeit
Die Sichtung legen und des Streites Schlichtung.

14. Vierhändigspielen.
Gefährlich ist's, zu zweien sich der Macht
Der Töne haltlos hingegeben fühlen.

15. Vierhändigspielen.
Paolo und Francesca am Klavier:
Moderne Wege nach uralten Zielen.

16. Vierhändigspielen.
Weh euch, wenn Malatesta euch ertappt,
Wie eure Hände bei dem allzuvielen

17. Vierhändigspielen
Sich allzuoft begegnen und die Augen
Statt in die Noten nach dem Partner schielen!

18. „Vierhändigspielen?"
Wird er euch höhnend fragen und den Degen ziehn,
Die Glut der Wut in eurem Blut zu kühlen.

19. „Vierhändigspielen",
So wird der Grabstein melden, „war die Schuld,
Um derentwillen hier zwei Menschen fielen."

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

ZUR LEBENSGESCHICHTE AUGUST EBERHARD MÜLLERS

von Wilibald Nagel-Darmstadt

Die Biographie des gediegenen Künstlers, dessen Andenken die folgenden Zeilen gelten, ist noch nicht geschrieben worden. Ihn in den Mittelpunkt einer größeren literarischen Arbeit zu stellen, würde sich nicht recht lohnen. Bieten auch einzelne seiner Klavierwerke ein keineswegs gering zu schätzendes entwickelungsgeschichtliches Interesse, so ist er doch dem Ganzen seiner künstlerischen Erscheinung nach durchaus ein Meister zweiten Ranges, dem fruchtbare eigene Gedanken nahezu versagt waren, ein Mann, der an den Stellen, wo er besonders hätte wirken können, nicht zu nachhaltiger Produktion gelangte, keine Schule um sich sammelte und mit seinem künstlerischen Ideale zu einer Zeit, da Beethovens Gestirn immer höher und höher stieg, in der Vergangenheit lebte. In einer Vergangenheit allerdings, die Mozart heißt. Müllers Werke, bis vor wenigen Jahrzehnten noch in der deutschen Familie verbreitet, sind heute fast verschwunden. Hier und da wird noch seine hübsche B-dur Sonate, die in älteren Drucken Mozarts Autornamen trägt, gespielt, und der eine oder andere Lehrer verwendet wohl auch die Capricen Müllers, die an geistreichen Einzelzügen reich sind und wertvolle technische Probleme darbieten; im ganzen aber ist's um den Mann still geworden, der jedoch, weil er ein würdiger Nachfolger Bachs am Thomaner Kantorate gewesen ist und mit seinem Wirken den vollen Beifall Goethes gewonnen hat, verdient, daß man seiner wieder einmal gedenke.

Vielleicht nimmt jemand, der den Quellen näher sitzt, durch diese Zeilen veranlaßt, Gelegenheit, das Lebensbild zu ergänzen, damit es wenigstens für die lexikographischen Arbeiten erschöpfend dargestellt erscheine. Daß sich eine Auswahl von Müllers Werken mit Aussicht auf Erfolg veröffentlichen ließe, glaube ich annehmen zu können.

Als Quellenschriften gibt Eitner[1]) nur einen Aufsatz von Rochlitz in der Leipziger Zeitung von 1817 an, der in der Wiener Allgemeinen Musikalischen Zeitung von 1818 wiederkehre. Ich kenne nur diesen letztern Abdruck. Ferner nennt Eitner noch A. Dörffels „Geschichte der Gewandhauskonzerte" (Leipzig 1884). Dazu wird hier mancherlei Neues geboten

[1]) Quellen-Lexikon, Leipzig 1900 ff.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

werden. Von Rudolf Wustmanns im Erscheinen begriffener „Musikgeschichte Leipzigs“ (I. Bd. 1909) steht zu erwarten, daß sie uns bemerkenswerte Beiträge auch zu Müllers Wirken in Seb. Bachs Stadt bringen werde.

August Eberhard Müller ist am 13. Dezember 1767 zu Northeim in Hannover als vierter Sohn des Organisten Matthäus Müller und seiner Gattin Eleonore, geborenen Libius, geboren und am 17. Dezember getauft worden. Die anderen Kinder der Ehe waren Friederike Katharine, geboren am 12. Oktober 1760; Heinrich Christian, geboren am 12. November 1763; Wilhelm Heinrich, geboren am 2. November 1765; Eleonore Maxim. Sophie, geboren am 7. Februar 1770. Die ersten Jugendjahre des Kindes sahen in die trüben Verhältnisse der Zeit nach dem Siebenjährigen Kriege. Das Städtchen war seit 1761 zwar die französischen Okkupationstruppen losgeworden, aber nicht weniger als sie hatten die Kriegsscharen der Freunde „requiriert“. Manches gute Stück Geldes war wohl aus Northeim gekommen, das Richelieu ermöglichte, in Paris den berühmten „Pavillon d'Hanovre“ zu bauen. Tatkräftige Hilfe kam dem armen Ackerstädtchen nicht; mit der moralischen Unterstützung, die der biedere Georg III. 1773 in einem Briefe aus St. James spendete, einer der vier George, von denen uns Thackeray's Meisterhand ein so anziehend-fürchterliches Bild entworfen, war den Leuten schwerlich gedient.

An „Fleiß und Betriebsamkeit“, die der König den Northeimern nachgerühmt hatte,[1]) wird es wohl auch Vater Müller nicht haben fehlen lassen; aber er ergriff doch eine sich „bald“ bietende Gelegenheit, an einem größeren Orte seine Verhältnisse zu verbessern und siedelte nach Rinteln über, wahrscheinlich als Organist an die seit dem 13. Jahrhundert bestehende Nikolaikirche.[2]) In dem neuen Wohnorte herrschte, trotz seiner Kleinheit, doch ein regeres geistiges Leben als in Northeim; die 1619 von Ernst III., Grafen zu Holstein, begründete Universität war zwei Jahre später von Stadthagen nach Rinteln verlegt worden; konnte sie sich auch nie einer großen Zahl studentischer Besucher rühmen, so verlieh doch ihr bloßes Dasein dem Orte schon ein gewisses außergewöhnliches Gepräge.

Von dem gelehrten Wesen hatte der junge Müller freilich nichts. Ehe er noch was Rechtes für seine allgemeine Ausbildung hatte tun können, zwang die materielle Notlage des Vaters ihn, sich nach einem Broterwerbe umzusehen. Aber das Glück war ihm damals doch hold: Joh. Chr. Fr. Bach, des großen Kantors neunter Sohn, hatte den Jungen

[1]) Vgl. G. J. Vennigerholz: „Beschreibung und Geschichte der Stadt Northeim in Hannover“, Northeim 1894.

[2]) Anfragen beim Pfarramte sind vergeblich gewesen. Das Verzeichnis der Organisten beginnt erst nach Müllers Zeit. (!) Eine Chronik von Rinteln soll nicht existieren.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

spielen hören und Neigung zu dem „gutmütigen, talentvollen“ Knaben gefaßt, der bis dahin nur vom Vater Unterweisung in der Musik bekommen hatte. Bach war seit 1756 gräflich lippescher Kapellmeister in Bückeburg; er nahm den Lernbegierigen mit sich. Ob Bach Müllers einziger Lehrer gewesen, wie der Lehrplan war, wie lange die Lehrzeit dauerte, wissen wir nicht. Die Bückeburger Akten schweigen sich vorderhand noch aus.[1]) Lange hat der Unterricht jedenfalls nicht gedauert, da Müller, wie berichtet wird, schon als 14jähriger auf Konzertreisen ging.

„Seine vielseitigen Kenntnisse“ (!!), sagt der erwähnte Aufsatz, „sein offener liebenswürdiger Charakter verschafften ihm allenthalben Freunde, sowie sein wackeres Orgel- und sein schönes Flötenspiel, welches Instrument er für sich ohne bestimmte Anweisung erlernt hatte, ihm überall Unterstützung und ein anständiges Auskommen gewährten.“

Wohin diese Reisen im einzelnen gingen, ist noch nicht genau festgestellt. Wir wissen, daß Göttingen und Braunschweig besucht wurden.

Als 20jähriger kam Müller nach Magdeburg, wo durch Joh. Heinrich Rolles fruchtbringende Tätigkeit ein recht erfreuliches musikalisches Leben erblüht war, das sich in mancherlei öffentlichen und privaten Aufführungen äußerte. Rolle war 1785 gestorben. Müller mochte daraus für sich die Hoffnung auf eine ersprießliche und lohnende Tätigkeit ableiten. Vielleicht zog ihn auch die bevorstehende Erledigung der Organistenstelle an St. Ulrich nach Magdeburg, deren Inhaber, Joh. G. Rabert, an schwerer Krankheit darniederlag. Rabert starb vor April 1788. Seine hinterlassene älteste Tochter, Maria Catharina, heiratete der junge Müller am 28. April des genannten Jahres: nach dem Gebrauche der Zeit war diese Ehe wohl die *conditio sine qua non* der Übernahme des Amtes gewesen. Die Trauungsurkunde gibt ihm den Titel eines Organisten irrtümlicherweise, da das Anstellungsdekret erst am 2. Juni 1789 ausgefertigt wurde:

„Demnach der zeithero bey der Kirche zu St. Ulrich und Levin alhier bestellet gewesene Organist Herr Johann George Rabert vor einiger Zeit mit dem Tode abgegangen, zur Besetzung dieser vacanten Stelle sich verschiedene Competenten gemeldet, von uns Ältesten und Vorstehern der gedachten Kirche nach vorher gehörten Proben zur erforderlichen Besezung dieser Stelle zur ordentlichen Wahl geschritten worden und diese durch die Mehrheit derer Stimmen auf Herrn August Eberhard Müller aus Braunschweig[2]) gefallen, als uhrkunden und bekennen wir hierdurch und Kraft dieses, daß wir gedachten Herrn Müller, nachdem wir durch seine abgelegte

[1]) Auf eine Anfrage beim Fürstlichen Hausarchive wurde mir der Bescheid, daß „ausweislich des Repertoriums Akten des gewünschten Inhalts“ nicht vorhanden seien. Gibt es im Bückeburger Archive wirklich keine Kammerrechnungen, Anstellungsdekrete usw.? — Die Literatur über Bach s. bei Eitner a. a. O. Das von C. H. Bitter in seinem Buche „C. Ph. Em. und W. F. Bach und deren Brüder“ (Berlin 1868) behandelte Thema verlangt allmählich eine gründliche Behandlung.

[2]) Selbstredend ein Irrtum.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Probe von seiner Kunst und guten Wissenschaften in der Music hinlänglich überzeugt geworden, in die Stelle des verstorbenen Herrn Rabert zum Organisten bey unserer Kirche bestellet und angenommen haben. Wie wir nun zu ihm das Vertrauen haben, daß er dieser ihm übertragenen Function nach seiner besten Kenntniß und Wissenschaft ein Genüge leisten, das in Ao. 1698 und 1699 von Herrn Schmitger in obgemeldeter Kirche verfertigte Orgel-Werk, wie solches in der hier beygefügten Designation beschrieben worden, in gutem Stande erhalten, dasselbe fleißig abwarten und stimmen, auch sich zur rechten Zeit bey dem Gottesdienst und anderen Kirchlichen Handlungen, wobey die Orgel gespielt zu werden pflegt, einfinden und alles was einem getreuen und fleißigen Organisten eignet und gebühret, thun und verrichten, Niemanden bey denen ihm gebührenden Accidentien übersezen und denen Anweisungen des Kirchen-Collegii jederzeit Folge leisten werde, so sollen ihm dagegen vor seine hierunter habende Mühwaltung jährlich aus dem Kirchen aerario

140 ℛ. schreibe Einhundert und Vierzig Thaler pro Salario in Quartal-Terminen,
10 ℛ. schreibe Zehn Thaler an Holtz-Gelde,
10 ℛ. schreibe Zehn Thaler für Aufsicht und Stimmung der Orgel,
2 ℛ. für Kohlen und Wachslicht, und
10 Scheffel Roggen an Deputat nach jeziger Maaß,

mithin Einhundert zwey und sechtzig Thaler an Gelde und Zehn Scheffel Rokken gereichet und die bisherige freye Wohnung des Organisten eingeräumt werden, er auch alle accidentien, welche mit seinem officio verbunden sind, zu genießen haben, und zugleich von denen bürgerlichen Lasten an Einquartierung, Zug und Wachten befreyet seyn.

Dessen zur Urkunde . . ."

Von Magdeburg siedelte Müller 1794 nach Leipzig über. Reichardt hatte ihn auf einer Reise nach Berlin auf die Stadt aufmerksam gemacht. Die Leipziger Ratsprotokolle[1]) berichten aus der Sitzung vom 9. Juli:

„. . . 2. Werde nunmehro die Organisten-Stelle bei hiesiger Nicolaikirche zu besetzen sein. Auch hierzu hätten sich viele Competenten gefunden, unter welchen aber Aug. Eberh. Müller . . . vorzügliche Aufmerksamkeit verdiene, indem derselbe, nach der Versicherung der Kenner, nicht allein ein sehr geübter Orgelspieler sei, sondern sich auch auf den Orgelbau selbst mitverstehe."

Da die Besoldung des Organisten bisher „ungemein schlecht" gewesen war, wurde beschlossen, Müller 400 ℛ., davon 250 ℛ. in bar und an Wohnungsgeld, 125 ℛ. „aus der Kirche, wegen der Metten (35 Thlr.), und das übrige als neue Zulage wegen des Orgelspielens bei der Communion und in der Fastenzeit" zu bewilligen. Am 9. Juli erfolgte die definitive Anstellung Müllers als Nachfolger des „schon vor einigen Jahren verstorbenen Hrn. Carl Heinr. Schneiders", über den sich bis jetzt noch nichts hat ermitteln lassen, an der Nikolaikirche. Müller erschien in Leipzig; am 21. August wurde das übliche Examen beim Konsistorium angesetzt „und sonst das Nöthige" veranlaßt.

Bei Beginn des Winterhalbjahres übernahm Müller auch die Stelle

[1]) Protokolle in die Enge. 1786—1795. Leipzig, Ratsarchiv.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

eines ersten Flötisten am Gewandhaus-Orchester, dessen Mitglied er bis 1801/2 blieb. Das Institut hat, wie A. Dörffel[1]) berichtet, in der Folgezeit eine ganze Reihe von Müllers Tonwerken zur Aufführung gebracht. Er selbst trat auch als Solist mit Konzerten für Flöte und Klavier vor die Öffentlichkeit. Auch seine Gattin, die Gerber „die Zierde des Leipziger Concerts" nennt, war als Klavierspielerin eine gefeierte Erscheinung. Beiden wird insbesondere meisterhafter Vortrag der Werke Mozarts nachgerühmt, des Meisters, dessen Schöpfungen sich Müller mehrfach, durch Komposition von Kadenzen und durch eine brauchbare „Anweisung zum genauen Vortrage der Mozartschen Clavier-Konzerte" annahm.[2])

Am 2. September 1800 wurde er dem alternden J. A. Hiller als Substitut an der Thomaskirche zugeordnet. Die Arbeit wurde ihm jedoch zu viel, so daß er mit seinem, in dem oben gegebenen Verzeichnisse nicht erwähnten Bruder Adolph Heinrich ungefähr ein Jahr später einen Vertrag schloß, demzufolge dieser, der als Organist an der Petrikirche tätig war, ihn für eine Entschädigung von 52 Thalern jährlich an der Nikolaikirche vertreten sollte. Als Müller 1804 nach Hillers Tode dessen Nachfolger wurde, rückte der Bruder in die Stelle August Eberhards an der Nikolaikirche ein. (Wahrscheinlich ist statt „Adolph" Wilhelm Heinrich zu lesen.) Über Müllers Tätigkeit als Thomas-Kantor ist nicht viel bekannt geworden. Eitner verzeichnet einige wenige Kantaten, die für die Thomaner geschrieben sind.[3])

Die letzte Station auf seinem nicht übermäßig langen Lebenswege erreichte der Künstler, als er nach Weimar berufen wurde. Hier harrten seiner wesentlich andere Aufgaben; die kompositorische Tätigkeit, die er bis dahin in recht ergiebiger Weise gepflegt hatte (Konzerte, Duos, etwa 17 Sonaten, Kapricen, Phantasieen, eine Klavierschule usw.), trat zurück; auch als Virtuose scheint sich Müller nicht mehr hören gelassen zu haben. Sein Arbeitsfeld wurde die Leitung der Weimarer Hofoper. Ob er selbst keine große Neigung für die Opernkomposition besessen (es gibt nur ein Singspiel von ihm, „Der Polterabend", für das P. A. Wolff den Text schrieb; Leipzig, Peters), ob ihm die gewissenhaft erfüllten Pflichten des Dienstes keine Muße schenkten, ob Krankheit ihn gehindert hat, — alle diese Fragen müssen vorderhand unbeantwortet bleiben.

In der biographischen Skizze wird als Grund der Übersiedelung Müllers nach Weimar angegeben, daß er der Erbprinzessin Unterricht erteilt habe; diese habe ihn zu ihrem Musik- und Kapellmeister ernannt. Die Weimarer Theaterakten[4]) stellen die Sache so dar: Herzog Carl August

[1]) A. a. O.
[2]) Vgl. Eitner a. a. O. VII. 103f.
[3]) Vgl. Lampadias: „Die Kantoren der Thomasschule zu Leipzig", 1902.
[4]) Ich verdanke ihre Kenntnis Herrn Dr. Burkhardt in Weimar.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

ernannte, nachdem er am 18. November 1809 die Bedingungen Goethe mitgeteilt hatte, der sich seinerseits am 26. desselben Monats dazu äußerte, unterm 30. November Müller zum Kapellmeister mit Wirkung des Dekretes vom 1. April 1810 ab. Wie Müller es gewünscht hatte, wurde sein Gehalt auf 1600 Thaler festgesetzt und für den Fall seines Ablebens der Witwe eine Pension von 300 Thalern zugebilligt. Carl August übernahm die Hälfte des Gehaltes auf seine Privatkasse. Am 14. Mai 1810 wurde der neue Kapellmeister in Pflicht genommen, nachdem ihm einige Tage vorher seine „Instruktion“ [1]) zugegangen war. Es ist nicht ohne Interesse zu vernehmen, daß der Herzog seinen Räten die vollzogene Ernennung durch ein eigenhändiges Schreiben mitteilte.

Es erscheint angezeigt, hier auch eine zweite Legende, die sich an Müllers Erscheinen in Weimar knüpft, zu zerstören: Ernst Pasqué, dem wir mancherlei Konfusion in musikgeschichtlichen Dingen zu verdanken haben, hat es mit dem Wegzuge von Müllers Vorgänger F. S. Destouches in Verbindung gebracht. In der ihm wenigstens zuweilen geläufigen Art, einfache Vorgänge in den Schein des Geheimnisvollen zu rücken und sie durch allerlei Andeutungen aufzubauschen, schreibt Pasqué,[2]) Destouches habe 1810 Müller „weichen“ müssen; es sei das eine „delikate Angelegenheit“ gewesen, die Goethe persönlich, wenn auch unter großen Schwierigkeiten, so doch glücklich zu Ende geführt habe. Später wird dann beigefügt, der Grund von Destouches' Entfernung sei der Umstand gewesen, daß Müller der Erbprinzessin, Großfürstin Maria Paulowna, 1807—1809 Unterricht erteilt habe. So wird unwillkürlich im Leser die Vorstellung eines kleineren oder größeren Skandälchens geweckt. Mit Müller hatten Destouches' Angelegenheiten nichts zu tun. Gegen ihn lagen schon anfangs 1809 allerlei Dinge vor, die Goethe stark verstimmten; am 25. Februar teilt er dem fürstlichen Freunde mit, Destouches habe sich „auf die heftigste und unanständigste Weise“ der „wohlbedachten und sehr zweckmäßigen Beurlaubung des jüngeren Eberwein nach Berlin“ widersetzt. Späterhin ist einmal von „strafwürdiger Unart“ des Destouches die Rede. Im November berichtet Goethe, daß ihm seine Entlassung mitgeteilt sei. Er würdigte jedoch des Mannes Amtsführung so, daß er Carl August nahelegte, seinem ehemaligen Kapellmeister eine lebenslängliche Pension und ein empfehlendes Abschiedsdekret zu bewilligen.

Goethe versprach sich von Müllers Tätigkeit allerlei Ersprießliches; man erkennt die ihm eigene gütige Art daran, daß er, ehe der Musiker

[1]) Sie bietet kaum etwas Besonderes gegenüber andern Dienstvorschriften, regelt Proben und Aufführungen, setzt die Kompetenzen fest und bestimmt, daß die Leitung der Opern „am Flügel“ zu geschehen habe.

[2]) Goethes Theaterleitung in Weimar. Leipzig 1863. II. S. 266.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

noch in Weimar eingetroffen war, schon danach trachtete, „Herrn Capellmeister Müller und seiner Frau“ „etwas freundliches“ zu erzeigen: so überlegte er denn, welche Plätze den beiden im Theater angewiesen werden könnten.[1]) Schon die ersten Leistungen befriedigten Goethe so sehr, daß er am 27. Juni von Karlsbad aus an Kirms schrieb:

„Wenn Herr Capellmeister Müller so fortfährt, so wird er sich und uns, dem Hofe, dem Publikum und der Kunst viel Vortheil und Vergnügen bringen. Ich wünsche uns allen Glück dazu, und freue mich auch deshalb auf meine Rückkehr.“[2])

Über des Kapellmeisters Tätigkeit in Weimar, Lauchstädt, Halle und Erfurt (in diesen Orten ließ sich die Hoftheater-Truppe hören) unterrichtet uns Burkhardts Repertoire-Buch.[3]) Freilich nicht ganz erschöpfend. Müller hatte Opern von Cherubini, Mozart, Weigl, Haibel, d'Allayrac, Méhul, Paisiello, Paër usw. zu leiten; im Konzert führte er Haydns „Jahreszeiten“ am 16. und am 23. Februar 1811 vor.

Aus dem Jahre 1811 liegt ein ungedruckter Brief Müllers an Goethe vor, der damals in Karlsbad weilte. Der Musiker schreibt aus Teplitz am 18. Juni:[4])

Hochwohlgeborner Herr Geheimerat, Serenissimus haben mir gnädigst aufgetragen E. Excellenz ganz gehorsamst zu melden, daß Herr Brizzi doch statt des Numa Pompilius lieber die Oper: „Gli Orazj & Curiazj“ mitbringen möchte, weil es vielleicht möglich wäre, diese Oper noch außer der Ginevra einzustudieren.

Da unsere Sänger zur Erlernung dieser Oper Zeit genug haben, so dürfte die Zumuthung zum Einstudieren einer zweiten Oper wohl nicht unbillig seyn; vorausgesetzt, daß Herr Brizzi Partitur und Stimmen davon mitbringt.

Unser Durchlauchtigster Herzog befindet sich sehr wohl; möchte doch auch an Ewr. Excellenz der Sprudel seine heilbringende Kraft bewähren!

Mit allem Respekt verharre ich Ewr. Excellenz ganz gehorsamster Diener

A. E. Müller.

Der Frau Geheimen Räthin, nebst Demoisel Ulrich, und dem Herrn D. Riemer bitte ich meine Hochachtung und Ergebenheit zu versichern.

Der Brief macht einige Erläuterungen notwendig. Antonio Brizzi[5]) war 1774 in Bologna geboren, hatte von 1793 ab sieben Jahre lang als Sänger italienischen Bühnen angehört und war dann nach Wien, später nach München engagiert worden, wo er Kammersänger wurde. Goethe hatte seine Bekanntschaft auf Schloß Eisenberg in Böhmen beim Fürsten Lobkowitz gemacht und ihn zum Gastspiele in Weimar geladen. Im

[1]) Vgl. Goethe-Jahrbuch X., S. 111. Frankfurt a. M. 1889.

[2]) Vgl. J. Wahle: „Das Weimarer Hoftheater unter Goethes Leitung“ (Schriften der Goethe-Gesellschaft 6. Bd.), Weimar 1892.

[3]) „Das Repertoire des Weimarer Theaters unter Goethes Leitung 1791—1817.“ (Theatergeschichtliche Forschungen.) Herausgegeben von B. Litzmann. Hamburg und Leipzig 1891.

[4]) Goethe und Schiller-Archiv Weimar. Eingegangene Briefe 1811, No. 134.

[5]) Vgl. Biedermanns Ausgabe der Gespräche Goethes. Leipzig 1891.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Herbst des Jahres 1810 hatte dieses stattgefunden; von Brizzi als Achilles in Paërs Oper waren alle Hörer begeistert, und so wurde ein zweites Gastspiel verabredet. Brizzi sang am 28. November 1811 den Polineso in Simon Mayrs „Ginevra".[1]) Die Oper „Gli Orazj ed i Curiazj" ist wohl ein Werk Cimarosa's, den Goethe schätzte, und bei „Numa Pompilius" haben wir ohne Frage an die Oper Paërs zu denken, die dieser 1808 zu Ehren Napoleons geschrieben hatte. Müllers Schreiben erscheint durch den Ton aufrichtiger Verehrung und Ergebenheit für den großen Dichter bedeutsam. Man weiß, wie viel Ärger und Sorge Goethe die Leitung der Oper bereitete, wie ihn Unbildung und Selbstüberschätzung der Sänger ärgerte und verstimmte, wie ihn die im Orchester einreißende „Roheit" und „Unverschämtheit" („so daß man nicht weiß, ob man über Gemeinheit oder Dünkel sich mehr verwundern solle")[2]) anekelten. Der Brief und weiter unten Mitzuteilendes gestatten ohne weiteres, Müller als der Teilnahme an derlei Dingen völlig fernstehend anzusehen. Wo er sich über Goethe äußert, geschieht es in einer Form, die herzliche Ergebenheit erkennen läßt.

Eitner nennt eine Komposition Müllers auf eine Goethesche Dichtung nicht, die der Komponist in einem Schreiben vom 15. März 1815 erwähnt: „Die baldige Ankunft unseres Herzogs veranlaßt theatralische Feste, ich habe ein großes Gedicht von unserm Goethe dazu in Noten bringen müssen."[3]) Um welche Komposition es sich dabei handelte, läßt sich vorläufig nicht feststellen.[4])

Die mehrfach erwähnte kleine Biographie Müllers berichtet, daß er, wohl infolge von Überanstrengung, in Weimar einen raschen Tod gefunden habe. Goethe führte 1817 seinen Sohn als Mitglied der Hoftheaterintendanz zu; in seiner Einführungsrede gedachte er auch des „guten" Kapellmeisters Müller und bemerkte, daß er krankheitshalber nicht in der Session erscheinen könne. Das genannte Jahr war das letzte in Müllers Leben. Das Weimarer Totenbuch (Stadtkirche 1805—21) berichtet unter No. 164 auf Seite 120:

„Herr August Eberhardt Müller, Großherzogl. Capellmeister allhier, starb Mittwochs, den 3ten Dec. Mittags 2 Uhr, 49 Jahre alt, an der Wassersucht, und wurde Freytags, als den 5ten ej. abends halb 9 Uhr beerdigt. Die gewöhnliche Leichenfeyer aber mit der Großen halben Schule geschahe Sonntags den 7ten ej. in allhiesiger Stadtkirche, wobei einige Sätze aus Mozarts Requiem von Großherzogl. Capelle aufgeführt wurden."

Man geht schwerlich fehl, wenn man die Wahl von Mozarts herrlichem

[1]) Ich entnehme die Angabe Wahle a. a. O. Vgl. auch Pasqué a. a. O. (Register). Burkhardt erwähnt das Gastspiel nicht. Der Name Mayrs wird bei allen falsch als Meyer oder Mayer geschrieben.

[2]) Wahle a. a. O. S. 267 f.

[3]) Vgl. Goethe-Jahrbuch XII. Frankfurt a. M. 1891.

[4]) Über Müllers Kompositionen deutscher Lieder vgl. M. Friedländer: „Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert", 1902.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Werke auf Goethe selbst zurückführt; mit dem Verstorbenen teilte er innigste Liebe und Verehrung für den Wiener Meister. Auch in der Folgezeit dachte Goethe noch dankbar des Kapellmeisters Müller, wie wir dem Gespräche mit Lobe aus dem Jahre 1820[1]) entnehmen können.

Von Müllers Erscheinung und Wesen hat uns W. G. Gotthardi,[2]) der harmlose, aber ansprechende Erinnerungen an Goethe und seine Umgebung bewahrte, eine hübsche Darstellung hinterlassen:

„Das hieß ein Dirigent comme il faut, vor dem man den Hut tief abziehen mußte! In seiner Art war er geradeso eigensinnig, man wollte behaupten, noch um Vieles eigensinniger wie die Jagemann. Von seinem Eigensinn hatte . . . die Kapelle am mehrsten zu leiden . . . Alles ad majorem rei gloriam! Denn er nahm es — ein durch und durch gebildeter Musiker, und daneben eine feurige, doch besonnene Natur, ein Mensch von äußerster Energie, Willenskraft und Zähigkeit — mit der Sache sehr genau . . . Er war mittlerer Statur, eher groß als klein, von gleichmäßig proportionirtem Körperbau, ein wenig zur Fülle neigend. Regelrechte, markierte Gesichtszüge, eine hohe Stirn, welcher die Intelligenz, die Festigkeit des Charakters aufgedrückt war, ein geistvolles, blitzendes Auge, eine angenehm, zierlich gestaltete, nicht sehr große Nase, ein feingeformter Mund nahmen sofort für ihn ein, und im Umgang konnte er überaus liebenswürdig sein. Sein Lächeln hatte zu Zeiten etwas Schalkhaftes, Ironisches, sein Blick etwas Ausforschendes. Die Strenge, die er in seinem Amte übte, steigerte sich häufig zu schroffer Unnachsichtigkeit und Unerbittlichkeit, um nicht zu sagen Härte . . . Die Anforderungen, welche dieser . . . mit dem feinsten musikalischen Ohr begabte Kapellmeister, der keine Note auf die Erde fallen ließ, an seine Leute stellte, waren sicherlich die höchsten . . . Ein Wort der Anerkennung . . . aus seinem Munde hatte aber auch um so größeren Werth . . .

Bei so bewandten Umständen konnte es nicht fehlen, daß ein Abgerundetes [Kunstwerk nämlich] heraussprang, ein gesunder, lebenskräftiger Körper zum Vorschein kam . . . Der berühmte Dom-Organist [Mich. Gotthardt] Fischer in Erfurt, welcher der in der Elbstadt reichlich gebotenen Musikgenüsse wegen ein und das andere Mal im Jahre in Dresden verweilte, kehrte doch stets gern zu der vor allen anderen ihm liebgewordenen Weimarischen Kapelle zurück.

Das, was in neuerer Zeit durch das große, einzige Verdienst eines Franz Liszt sich als ein bis zur Vollendung gesteigertes Eigenthümliches an dem Weimarischen Orchester bezeichnen ließ: das feine Nuanciren, der bis in's Einzelnste ausgebildete Ausdruck, neben der Frische, Belebtheit und Kraft, dem Schwunge und Feuer, dem Exakten und Abgerundeten des Vortrags, das zarte Akkompagnement, das schon die Schröder-Devrient nicht genug rühmen konnte, hatte bereits August Eberhard Müller in's Auge gefaßt. . . . Wie arbeitete Müller in den Proben Alles mit den Einzelnen durch . . ., bis Alles sich zum Ganzen fügte! Den kategorischen Imperativ hat er da wacker gehandhabt, seine Blitze zu schleudern nicht vergessen."

Müllers Witwe zog nach Leipzig, wie uns Dörffel mitteilt. Sie erschien noch einige Male als Klavierspielerin vor der Öffentlichkeit, ist aber dann spurlos verschollen.

[1]) Goethes Gespräche. Herausgegeben von W. Frhr. v. Biedermann. Leipzig, 1891. (Vgl. Reg).

[2]) „Weimarische Theaterbilder aus Goethes Zeit". Jena und Leipzig, 1865. 2. S. 118 ff.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

DIE MUTATION

von Joseph Schröter-Dresden



Ein Vortrag des Herrn Oberlehrer Pöhler von der ersten städtischen Oberrealschule im Dresdener Gesanglehrerverein über die Mutation war wohl das erste Zusammenhängende und Ausführliche, was den Mitgliedern über diesen interessanten physiologischen Vorgang, der namentlich im Leben des Mannes von einschneidender Bedeutung ist, geboten wurde. In dem Folgenden verflechte ich wesentliche Gedanken des erwähnten Vortrages, Momente aus der Debatte und eigene Beobachtungen und Ansichten.

Der Eintritt der Mutation ist nicht leicht und ohne weiteres festzustellen. Hat ein Sänger seine Stimmorgane mehr in der Gewalt, so wird die Stimme wohl noch in den Stimmbruch hinein eine Zeitlang der Energie gehorchen. Aber gerade dieses längere forcierte Singen in der Stimmlage der Kinder, der Geschlechtslosen, ist für den Charakter der späteren Stimme eine Gefahr, eine Versündigung, die sich bitter rächt. Bei Knabensopranen kommt es vor, daß die Stimme noch einen halben Ton nach oben geht. Aber immerhin wird jeder aufmerksame Lehrer bei dem in der Zeit der Pubertät entschieden notwendigen Einzelsingen und Beobachten einen pfauenartig hohlen, unreinen Klang in der Stimme bemerken.

Altisten entwickeln ihre Stimme mehr nach der Tiefe. Sie springt aus, schlägt in die tiefere (kleinere) Oktave hinüber, ohne in ihr vorläufig dauernd zu bleiben; die tiefere Lage des Alt will als Bruststimme nicht klingen, während die fistelartige Männerstimme, eine des crescendo nicht fähige kastratenhafte Altstimme, ganz besonders außerhalb der Gesangstunde bei Ausflügen, Kommersen usw. von dem jungen Sänger gern angewendet wird. Erfolgt in diesem Stadium keine individuelle Behandlung, so bleibt die Mutation auf den Erscheinungen ihres Beginnes bestehen, es entwickelt sich die Stimme nicht zur vollen Mannesstimme. Wer dächte da nicht an jene Art hoher Tenoristen, die als ehemalige Altisten irgendeines Knabenchores durch unsachgemäße Behandlung während des Stimmbruchs, durch Weitersingen im Alt ihre Stimme nie zur Männerstimme ausgebildet haben, sondern schließlich nur ihren fistelartigen Alt im Lebensalter des Bartes und der Geschlechtsreife als Tenor bezeichnen. Dieser erscheint zwar sehr hoch, ist aber weder blühend, noch männlich und voll

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

und hat in der kleinen Oktav in der Regel gar keine Tragfähigkeit, wohingegen g a b h die Heimat der Stimme bilden, also echt altistenhaft.

Die eigentliche Mutation verläuft in der Regel so, daß die Jünglinge Lust und Freude am Gesang ganz verlieren, weil ihnen nichts mehr gelingt. Singen erregt bei ihnen Unbehagen und scheint wehe zu tun. Die Höhe ist verschwunden, in der Tiefe faßt die Stimme nicht.

Die Mutation verläuft parallel mit den Veränderungen im Geschlechtsleben. Knaben, die durch Vorstellungen, Lektüre usw. sich früh geschlechtlich entwickeln, mutieren schon vor dem 14., oft im 12. Lebensjahre. Wie beim körperlich vollentwickelten Manne die Stimme abnimmt im Gleichschritt mit dem Schwinden der geschlechtlichen Fähigkeit, bei der Frau in den sogenannten Wechseljahren ihre Schönheit verliert, quietschig und unangenehm, beim Manne im Anfang der 50er Jahre brüchig, unbestimmt, morsch und wenig tragfähig klingt, so erreicht die Stimme nach Verlauf der Mutation erst allmählich ihre höchste Kraft, ihren schönsten Wohllaut. Im Verkehr wird uns da und dort immer wieder ein Mensch aufstoßen, dessen Stimme knabenhaft klingt auch im Mannesalter, weil dieser „Erwachsene“ nicht mutieren konnte, da er geschlechtlich nicht zum Manne herangereift ist. Bartlosigkeit, weibische Gesichtsformen, mangelnde Energie, seltsames Wesen, Entartungen geschlechtlicher Art, Kinderlosigkeit bestätigen unsere Vermutung.

Wie eng übrigens Geschlechtsleben und Stimme in Verbindung stehen, das beweisen die vielfach der Chronique scandaleuse Stoff gebenden geschlechtlichen Neigungen mancher Stimmriesen einerseits, die schwindende Stimmkraft Geschlechtskranker, die Syphilisgeschwüre im Kehlkopf und in den Bronchien, die geringe Singlust und Singkraft nach Bacchus- und Venusnächten andererseits.

In Preußen hat man besondere Mutationsklassen gebildet. Aber solange noch den Mutierenden erlaubt wird, sich, und wenn es sein muß mit Hilfe eines ärztlichen Zeugnisses, von der Gesangstunde dispensieren zu lassen, wird die Mutation förmlich als ein Unglück zu bezeichnen sein, von dem die Stimme, da jede Hilfe und jede Unterweisung abgelehnt wird, sich so bald nicht erholt.

Physiologen wie Merkel („Der Kehlkopf“) behaupten, die Stimmorgane seien in der Lebensperiode der Entwicklung gerade bildungs- und akkomodationsfähig. Vielleicht ist hier ein Vergleich mit der Fingerfertigkeit ganz jugendlicher Klavierspieler nicht von der Hand zu weisen. „Ein alter Esel lernt das Tanzen nicht mehr.“

Wohin soll es führen, wenn Knaben, deren Stimme drei bis vier Jahre zur Mutation braucht, sich ebensolange von den Singstunden befreien lassen? Liegt nicht auch im Zuhören genug Bildendes? Übrigens

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

wäre es traurig, wenn sich aus Lied und Gesang nicht noch eine ganze Reihe Bildungsmomente herausholen ließen, die es wünschenswert erscheinen lassen, auch ohne selbst zu singen, passiv, aufnehmend am Unterrichte sich zu beteiligen. Wieviele Menschen lieben Gesang, ohne ihn selbst noch betreiben zu können oder je betrieben zu haben?

Eine plötzliche Mutation ist zu verzeichnen, wenn der Schüler Montags noch Sopran, Donnerstags schon Tenor singt. Dieser frappante Stimmwechsel gebietet schon durch seine Schroffheit Vorsicht. Lautsingen, Chorsingen können da alles verderben. Am häufigsten ist der normale, langsame Stimmbruch, dessen Symptome einem kaum entgehen. Man läßt in solchem Falle den mutierenden Sopranisten noch leise Alt singen und führt diesen mutierenden Altisten dem Tenor zu. Aber Beobachtung jeder Stimme ist eine unerläßliche Forderung.

Ob die vielfach ausgesprochene Regel: „Aus Sopranen werden Bässe, aus Altisten Tenöre" immer zutrifft, ist sehr fraglich; es kann sein, muß aber nicht sein. Ich selbst bin vom tiefen Sopran zum tiefen Baß geworden. Zahlenmäßige Aufstellungen existieren hierüber nicht, obgleich sie mir wünschenswert erscheinen.

Ein so merkwürdiger, in das Leben des Menschen einschneidender Vorgang wie die Mutation kann wohl beanspruchen, Gegenstand direkter Belehrung zu sein, und zwar soll diese erfolgen nicht erst nach dem Eintritt des Stimmbruches, sondern vorher; ebenso wie eine Belehrung über das Wochenbett erst nach der Entbindung von sehr zweifelhaftem Wert ist. Diese Aufklärung der Sänger ist ein gutes Mittel, Simulanten und Drückebergern zu beweisen, daß der Gesanglehrer diese Periode des jugendlichen Alters richtig beurteilt. Faulenzer werden sich dann am ehesten hüten, die Gesangstunde zu umgehen.

Den Mutanten schadet Schulgesang gar nicht, vorausgesetzt: Singen bedeutet Stimmpflege. Auch hier schickt sich eines nicht für alle. Manchem Schüler ist zeitweise jedes Singen zu verbieten. Bei anderen Sängern beschränke sich die Stimmbildung während des Stimmbruches auf einige Töne im Umfang einer Quinte im Gebiet der kleinen Oktav. Ein Zwang zum sehr tiefen oder zu hohen Singen ist ein Fehler, eine Versündigung an der Stimme des jungen Mannes.

Namentlich in Bürger- und Mittelschulen wird nicht selten ein Zeugnis des Arztes beigebracht, das den Schüler vom Schulgesang während des Stimmbruches befreit. Mag dieses Attest eines approbierten Arztes — auch er muß vom Kehlkopf so viel wissen und verstehen, daß man sich ihm in gewöhnlichen Fällen, und so einer ist doch die Mutation, anvertrauen kann — oder eines Spezialisten auch allen Respekt verdienen, eine Ansicht, eine Meinung, eine Erfahrung sogar muß aber doch auch

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

dem Gesanglehrer zugebilligt werden. Es verrät geringe Kenntnis unserer Jugend, wenn man nicht einsieht, wie gern eine Anzahl Schüler ihr Heldentum darin erblickt, die Schule zu täuschen und ihrer Zucht ein Schnippchen zu schlagen. Die preußischen Präparandien, deren Schüler 14—17 Jahre alt sind, könnten dann doch ihre Singstunden aus dem Stundenplan streichen. Aber das fällt ihnen nicht ein. Die dort eingeführten Gesangschulen berücksichtigen den Stimmcharakter und Stimmumfang der Mutierenden. Der Gesangunterricht geht auch im Stimmbruch seinen Weg weiter zum Heile für Schüler und Schule. Ehe Eltern zum Arzt eilen, ihrem Sohne ein Zeugnis zu verschaffen, durch das er vom Gesangunterricht dispensiert wird, mögen sie dem Gesanglehrer ihres Kindes einen Besuch machen und sich dort erkundigen, was ratsam und tunlich erscheint. Mindestens sollte kein Schüler der Pflicht enthoben sein, dem Gesangunterricht zuzuhören. Jene, die gar nicht einmal das Musikzimmer zu betreten brauchen auf Grund ihres Dispenses, benutzen sie die freie Stunde im Interesse der Schule? Der Zwang, auch als Passive aufmerksam zu sein, drängt schließlich die Singfaulen wieder zum Gesang.

Auch beim weiblichen Geschlechte ist eine Mutation am Ende der Kinderjahre zu beobachten. Der Sopran einer 17 oder 18jährigen jungen Dame ist ein anderer als der ihrer Kinderjahre. Die Mutation der Mädchen vollzieht sich ruhiger und entgeht dem einen oder andern gänzlich. Die weiblichen Stimmen gewinnen nach der Mutation an Kraft und Schönheit. Sprechton, ja sogar Lachen und Weinen der Kinder klingen anders als beim erwachsenen Mädchen. Gibt es doch sogar Physiologen und Stimmverständige, die noch von einer früheren Mutation im Kindesalter reden, ungefähr im achten oder neunten Lebensjahre. Man vergleiche auch die Stimmen der Singvögel und mancher Haustiere vor ihrer Fortpflanzungsfähigkeit mit der Stimme, die ihnen im ausgewachsenen Zustande eigen ist!

Wer will in dem Lebensabschnitt der geschlechtslosen Kinderstimme, in der im großen und ganzen die Stimmen der Knaben und Mädchen gleiche Klangfarbe und Dimension haben,[1] die Frage, ob Sopran oder Alt, richtig beantworten? Man lasse das eingestrichene f von verschiedenen Sängern intonieren. Vielleicht wird sich aus der Mensur des Tones die Frage Sopran oder Alt beantworten lassen. Auch der Sprechton ist entscheidend. Oft findet sich unter einer größeren Zahl von Kindern kein einziger Alt. Das erscheint mir nicht als schlimm. Altisten und Tenoristen sind gleich rar. Für den Gesang der Volksschule genügt zweiter Sopran. Zweistimmige Kompositionen für Volksschüler, die Alt in der Lage des kleinen g verlangen, sind Unsinn. Dann und wann taucht aber doch schon bei ganz jugendlichen Schülern eine ausgesprochen tiefe Stimme

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

auf. Ihr wende man besondere Aufmerksamkeit zu, damit nicht ungeschickte Vorschriften dieses Kind später nötigen, Sopran zu singen, und eine hoffnungsvolle Stimme so als Knospe schon verderben. Eltern beschweren sich, wenn ihre Töchter Alt singen sollen, und junge Mädchen halten Altsingen nicht für fein. Da gehe die Belehrung dahin, daß Alt eine seltene Stimmart ist. Auch lasse man an geeigneter Stelle durch ein kurzes Solo eine schöne Altstimme mit ihrem eigentümlichen Reiz die Unwissenden bekehren.

Wenn der Gesangunterricht in Volks- und Mittelschulen genügend Zeit erhält, um die Stimmen zu beobachten, einzeln zu führen durch die in der Tat trübseligen Tage der Mutation, wenn Eltern dem Gesanglehrer Kenntnis in diesen Dingen zutrauen, ist kein Grund vorhanden, Mutanten der Gesangstunde zu entziehen. Die Mutanten schaden ihrer Stimme nicht durch mäßigen, überlegten und gutgeleiteten Gesang, wohl aber durch Rauchen und Alkoholgenuß. Man höre nur ihr Prahlen mit einer Bierstimme! Sie kann gar nicht tief genug sein. Als wenn ein Tenor eine Schande wäre! Das mögen auch die Herausgeber von Liederbüchern für Jünglingsvereine und die Gesangsleiter solcher Körperschaften bedenken, damit nicht dort, wo die zukünftige Generation unserer Gesangvereine heranwächst, die Stimmen schon im Entstehen in Grund und Boden verdorben werden. Jünglingsvereine, die im Zigarettenqualm ihre Lieder in Knabenstimmlage herunterkrächzen, stellen dem musikalischen Verständnis ihres Leiters ein armselig Zeugnis aus.

Wer Mutanten während des Stimmbruchs strapaziert, sie nicht schont, schädigt ihre Stimmen fürs ganze Leben. Ehemalige Chorknaben, die im Knabenalter und in die Mutation hinein schonungslos gedrillt und ausgenutzt worden sind, besonders durch anhaltendes Forte, klagten mir als Männer, ihnen sei von der Stimme nur ein Torso geblieben, ohne Kraft und Saft und Schönheit. Von weiser Führung durch vernünftige Lehrer in der Mutationszeit hängen Wohllaut und Charakter der Einzelstimme ab, das Weiterleben der Gesangskunst überhaupt, der ideale Sinn unserer Jugend, die Fortdauer und das Wiederaufblühen der Freude am deutschen Gesang.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



Aus deutschen Musik-Zeitschriften

NEUE MUSIK-ZEITUNG (Stuttgart), 1908/9, No. 1—14. — No. 1: „Was wird aus der Phrasierungsbewegung?“ von Hugo Riemann. (Fortsetzung in den No. 3, 7 und 8. — Kapitelüberschriften: 1. Was will die Phrasierungslehre?, 2. Riepel, Schulz und Koch, 3. Monsigny, 4. Marx und Lobe, 5. Violinstrichbögen und Phrasierungsbögen, 6. Artikulation und Phrasierung.) — „Die Meistersinger von Nürnberg“, erläutert von Edgar Istel (Fortsetzung in den No. 3, 6, 10, 12, 15, 19, 21, 23 und 24). — „Zur inneren Politik im Reich der Tonkunst. Rede des Ministers für musikalische Angelegenheiten Dr. von Heitersheim“ von Max Steinitzer (Fortsetzung in No. 4, 10, 13, 20. Aufsätze von der Art der „Musikalischen Strafpredigten“). — „Pablo de Sarasate †“ von Alexander Eisenmann. — „Die Urmelodie des Lenzliedes in Wagners ‚Walküre‘“ von Ferdinand Bischoff. Mit der Abbildung der ersten Skizzierung der ersten drei Takte. — „Felix Weingartners ‚Golgatha‘“ von G. W. — „Anton Bruckner und seine Werke“ von Franz Gräflinger. Mit einem Verzeichnis der bisher erschienenen Werke Bruckners und von Büchern und Aufsätzen über ihn. Illustriert. — „Humoristisches aus einem alten Musiklexikon“ (dem „Musikalischen Konversationslexikon“ von August Gathy, 2. Auflage, 1840) von Arthur Liebscher. — „G. Mahlers ‚Siebente‘ (e-moll)“ von Rudolf Freiherrn Prochazka. — „Zur Lautenbewegung“ von Richard Batka. Hauptsächlich über das Wirken Heinrich Scherrers und seiner Schülerin Anna Haasters-Zinkeisen. — No. 2: „Berufsfragen eines Theaterkapellmeisters“ von Erich Band. Über die Ausbildung zum Kapellmeister, die Überfüllung des Berufs, die Erwerbsverhältnisse usw. — „Eine Prüfungsordnung für Gesanglehrer an höheren Schulen“ von W. Kaiser. Diesem die Hallesche Prüfungsordnung günstig beurteilenden Aufsatz tritt R. Schütz in dem Aufsatz „Zur Vorbildung der Gesanglehrer an Gymnasien“ in No. 6 entgegen. — „Die Komische Oper in Paris“ (1. In der zeitgenössischen Periode, 2. Historischer Rückblick [No. 10], 3. Komische Oper und Volksoper [No. 19]) von Amédée Boutarel. — „Viertes deutsches Bach-Fest“ von -h. — „Zu Caruso's Gastspiel in Deutschland“ von Eugen Honold. — „Haftbarkeit für widerrechtliche Aufführung von Werken der Tonkunst“. — No. 3: „Edmund Kretschmer über seine ‚Folkunger‘“, mitgeteilt von Rudolph Freiherrn Prochazka. — „Bemerkungen über das absolute Tongehör“ von Friedrich Müller, Ohrenarzt; „Schlußwort zum ‚absoluten Gehör‘“ von Otto Urbach. Vergleiche die in der Revue des Heftes VIII, 14 der „Musik“ angezeigten drei Aufsätze in der „Neuen Musik-Zeitung“. — „Otto Urbach“ von Karl Thießen. Mit Bild. — „Johanna Gadski-Tauscher“ von E. St. Mit Bild. — No. 4: „Robert Volkmanns Kammermusikwerke“ von Alfred Mello. — „Vom Volkslied“ von Viktor Blüthgen. Handelt hauptsächlich von Änderungen des Textes und der Musik von Volksliedern. — „Von Musikerstandbildern in Wien“ von L. Andro. Illustriert. — „Schubert und die Frauen“ von C. Gerhard. — „Alice Guszalewicz“ von Carlos Droste. — No. 5: „Beethoven-Literatur“ von M. — „‚Musikalische Strafpredigten‘.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Ein Buch das man gelesen haben muß“ (Fortsetzung in No. 6). Zwei hier abgedruckten Kapiteln des Buches von Max Steinitzer wird eine lobende Besprechung vorangestellt. — „Ausgaben klassischer Klavierwerke“ von Otto Urbach. Der Verfasser sagt, daß eine gute Ausgabe 1. „eine genaue Wiedergabe des Notentextes“, 2. „eine genaue und konsequente Angabe der Phrasierung“, 3. „gute Fingersätze“, 4. „Vortragsbezeichnungen“ enthalten müsse. — „Franz Liszt-Erinnerungen von August Göllerich“ von Max Auer. Ausführliche Besprechung des Buches von Göllerich. — No. 6: „Hans von Bülows Briefe“ von Max Chop. — „Zur Geschichte des Stuttgarter Hoftheaters“ von A. Schüz. — „Das russische Trio“ (Michael, Joseph und Vera Preß) von A. Mit Bild. — No. 7. „Was uns not tut. Ein Kapitel vom Auswendigspielen im Konzertsaale“ von Arthur Liebscher. Der Verfasser sagt unter Hinweis auf Eugen Tharis Aufsatz in „Die Musik“, Jahrgang IV, Heft 2, u. a., daß „die Vernachlässigung des zeitgenössischen Kunstschaffens zugunsten längst bekannter und hundertmal gehörter Werke“ hauptsächlich durch „die zum konventionellen Zwang gewordene Gepflogenheit unserer konzertierenden Künstler, alles auswendig zu spielen,“ verschuldet werde. Auch manche ältere Werke, z. B. Bachs Variationen, würden deshalb selten gespielt, weil das Auswendiglernen zu anstrengend sei und wenige Künstler „den Mut besitzen, das Buch als Hilfsmittel zu verwenden“. Liebscher weist auch darauf hin, daß manche Leute mit „phänomenalem Gedächtnis“ geringe sonstige geistige Fähigkeiten besitzen. „Wozu also das Kokettieren mit dem Gedächtnisse im Konzersaal?“ — „Meyerbeers ‚Afrikanerin‘ in der Pariser Uraufführung“ („Aus denkwürdiger Zeit. I“) von Hermann Starcke. — „Sigfrid Karg-Elert“ von A. Schüz. Sehr lobende Besprechung der Werke und kurze Beschreibung des Lebens Karg-Elert's. Mit Porträt. — „Johanna Kinkel. Ein Gedenkblatt zu ihrem 50. Todestag“ von Wilhelm Hülcker. Interessante Lebensbeschreibung der Gattin Gottfried Kinkels. Am Schluß sagt der Verfasser: „Wäre es nicht eine dankbare Aufgabe, die schönsten von Johanna Kinkels Kompositionen zu vereinigen und so dem deutschen Volke, dessen innerstes Wesen sie widerspiegeln, wieder zugänglich zu machen? Es wäre dies eine wertvolle Bereicherung der Hausmusikliteratur.“ — „Striche bei Wagner“ von L. A. Kurzer Bericht über etliche in der letzten Zeit erschienene Aufsätze über dieses Thema. — „Die Besoldungsverhältnisse der Kirchenorganisten.“ — No. 8: „Konservative und Fortschrittler“ von Paul Marsop. Humoristischer Aufsatz in der Form eines Gesprächs mit Beethoven. — „Aufgaben und Ziele des Musikpädagogischen Verbands“ von Karl Zuschneid. — „Auch eine Strafpredigt. Einem anderen Grobian nacherzählt“ von Otto Urbach. Der Aufsatz knüpft an das Buch „Musikalische Strafpredigten“ von Max Steinitzer an. — „Ernst Theodor Amadeus Hoffmann in Bamberg.“ — „Luisa Tetrazzini“ von E. Trapp. Mit Bild. — „Die ‚Vestalin‘ in Mailand“ von S. Markus. — No. 9 („Mendelssohn-Nummer“) enthält außer den schon in der Revue des Heftes VIII, 12 angezeigten Aufsätzen über Mendelssohn die folgenden Artikel: „Karl Scheidemantel“ von Johannes Reichelt. Mit Bild. — „Georg Schumann: ‚Ruth‘“ von Ernst Stier. Lobende Besprechung. — No. 10: „Uraufführung der ‚Elektra‘ und Richard Strauß-Woche in Dresden“ von Heinrich Platzbecker. — „Zum 60. Geburtstage Adolf Ruthardts“ von Walter Niemann. — No. 11: „Praktische Kompositionslehre“ von Roderich von Mojsisovics (Fortsetzung in No. 13). — „Über Musikkritik“ von Richard Strauß. Vorwort zu Leopold Schmidts Buch „Aus dem Musikleben der Gegenwart“. — „Liszt und die Frauen. I“ von La Mara. Über Liszts Verhältnis zu George Sand und die Gräfin d'Agoult. Mit Porträts. — „Wohläter der Menschheit“ von Otto Urbach.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Über Antiphone („das sind Metall- oder Gummikugeln mit Griffen zum Hineinbohren in die Ohren, wodurch alle Geräusche ganz erheblich abgedämpft werden") und über den „stummen Zug", ein Mittel zur Abdämpfung des Klaviertones. — No. 12: „Führer durch die Literatur des Violoncellos" von Hermann Cramer (Fortsetzung in No. 14). — „Liszt und die Frauen. II" von La Mara. Über Marie von Kalergis-Mouchanoff, Jessy Laussot-Hillebrand und Carolyne Sayn-Wittgenstein. Mit den Porträts dieser Frauen. — „Eine 83jährige Komponistin" (Luise Langhans-Japha) von Tony Canstatt. Mit Porträt. — „Der Fall Schönberg." Briefe über den Skandal bei der Aufführung des zweiten Schönbergschen Quartetts von Ferdinand Scherber, Ludwig Karpath, Julius Korngold und einem Anonymus. — No. 13: „Rudolph Niemann" von (seinem Sohne) Walter Niemann. Interessante Beschreibung des Lebens des Komponisten und Klavierspielers; mit einem Verzeichnis seiner Kompositionen und einer Musikbeilage. — „Catulle Mendès und Richard Wagner." Auszüge aus Aufsätzen Mendès', übersetzt und eingeleitet von Centa Roll. — „Drei Wiener Koloratursängerinnen: Selma Kurz, Grete Forst, Hedwig Francillo-Kauffmann" von L. Andro. — „Aus denkwürdiger Zeit" von Hermann Starke, II.: „Liszts ‚Legende von der heiligen Elisabeth' in der ersten Wiener Aufführung". — „Gesangpädagogischer Literaturbrief" von Arthur Liebscher. Enthält eine Besprechung mehrerer neuer Werke. — No. 14: „Elektra" von Paul Bekker (Fortsetzung in No. 16 und 18). Der Verfasser meint, daß die Hoffnung derer, die von der „Elektra" „das Prickelnde, Kitzelnde, den zwischen Wollust und Schauder schwebenden Sinnenreiz der ‚Salome'" erwarteten, nicht erfüllt worden seien, wohl aber „die Hoffnung auf ein einheitlicheres, stilistisch geschlosseneres Werk." „Nicht nach der Anzahl von Gefolgsmännern bewertet man den Künstler, sondern nach seiner Fähigkeit, uns Eindrücke zu verschaffen. Diese Fähigkeit hat Richard Strauß unter den Lebenden aufs höchste zu steigern verstanden. Ein genialer Intellekt und ein unbeschränktes Können haben ihm hierbei geholfen. Als imposanteste Kundgebung beider erscheint mir ‚Elektra', das ernsteste fast aller Straußschen Werke seit dem ‚Guntram', das vollendetste in der Technik, das einheitlichste im Stil, das persönlichste und reifste in Anlage und Ausführung." Es folgt eine ausführliche Besprechung der Dichtung und der Musik. — „Georg Friedrich Händel als Mensch" von Adolph Kohut. — „Neues und Neuestes aus der musikpädagogischen Literatur. I.: Klavieretüdenwerke" von A. Sch. — „Noch einiges über Johanna Kinkel" von B. v. C.

DEUTSCHE SÄNGERBUNDESZEITUNG (Leipzig), 1909, No. 1—39. — Außer zahlreichen Vereinsnachrichten, Festberichten usw. enthält die Zeitschrift die folgenden Aufsätze: „Zur Einführung", von Gustav Wohlgemuth. Rückblick auf die ersten 48 Jahre der Zeitschrift (früher „Sängerhalle"). — „Was wir wollen, und was wir sollen" von Viktor Ritter von Schmeidel. Über die Ziele des Deutschen Sängerbundes. — „Aus der Geschichte des Schwäbischen Sängerbundes" von Friedrich Wagner. — „Ein Wahlspruch für den ‚Deutschen Sängerbund'" von Carl Engelhart. — No. 2: „Ein vergessener schlesischer Parnaß (Ein Beitrag zur Geschichte des Niederschlesischen Sängerbundes)" von P. Paeschke. Über den Gröditzberg. — No. 3: „Die Stammutter der Liedertafeln. Zum 100. Stiftungsfest der Zelterschen Liedertafel". — „Zur Lautbildung des Sängers" von Hugo Löbmann (Schluß in No. 4). — No. 4: „Ernst August Heinrich Chevalier" von H. Eck. — No. 5: „Felix Mendelssohn als Vokalkomponist" von Max Puttmann (Schluß in No. 6). — No. 6: „Die Hundertjahrfeier der Zelterschen Liedertafel in Berlin" von Ernst Schlicht. — „Ludwig Simmet †" von A. Rauh.

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Langer Nachruf auf den Schriftführer des Schwäbisch-Bayerischen Sängerbundes. — No. 7: „Unsere Tonmeister als Chordirigenten“ von Franz Dubitzky. (Schluß in No. 8.) — „Über den Noten“ von Adolf Prümers. Mahnung an die Sänger, die Noten im Kopf, nicht den Kopf in den Noten zu haben. — No. 9: „Einiges über die Disziplin in unsern Männergesangvereinen, besonders während der Übungsstunden“ von W. Kießling. — „Das Vergreifen“ von Adolf Prümers. — No. 10: Karl Goepfart. Zum 50. Geburtstage des Tondichters“ von Max Chop. — „Zur Geschichte des Hennigschen Gesangvereins in Posen“ von Hugo Sommer. — „Symphoniedirektor August Schulz †“ — No. 11: „Die Bedeutung des Volksliedes für den chorischen Gesang“ von Max Chop. — No. 12: „Taktstock und Stimmgabel“ von Adolf Prümers. Über das Dirigieren von Gesangvereinen. — „‚Ruth‘ von Georg Schumann“. Erläuternde Einführung von Wilhelm Weber. — No. 13: „Die neuen Konzertsäle in Graz“ von Viktor von Schmeidel. — No. 14: „Soziale Aufgaben der Männerchöre“ von Ernst Schlicht. — No. 15: „Georg Friedrich Händel“ von Max Puttmann. Zu H.s 150. Todestage (Schluß in No. 16). — No. 18: „Einiges über den Probenbesuch“ von Joseph Lang. — No. 19: „Über das Atmen“ von Hugo Löbmann (Schluß in No. 20). — „Regeln für das Preissingen beim 22. Nationalsängerfest in New York. — No. 20: „Des deutschen Liedes große Gelegenheiten im Auslande“ von M. Winter (1. Kapitel: Die Lincoln-Feier, 2. Cleveland-Gedächtnisfeier). — No. 21: „Dritter Wettstreit deutscher Männergesangvereine“ von G. Wohlgemuth (Fortsetzungen in den No. 22 und 24). — No. 22: „Zur Entwickelung des Deutschen Sängerbundes“ von K. Engelhart. — „Joseph Haydn“ von Max Puttmann (Fortsetzungen in No. 23 und 24). — „Das 22. Nationalsängerfest des Nordöstlichen Sängerbundes von Amerika“ von M. Winter (Schluß in No. 24). — No. 23: „Des Sängers Archiv“ von Adolf Prümers. — No. 25: „Von der Pflege des deutschen Volksliedes in unseren Männergesangvereinen“ von Walter Kießling. — „Zu Silchers 120. Geburtstag“ von Friedrich Wagner. Bericht über einen Besuch des Geburtshauses Silchers in Schnait. — No. 26: „Ein Prosit der Gemütlichkeit“ von H. L. Schütz. Gegen das Trinken und Rauchen an Übungsabenden. — No. 27: „Ernstes und Heiteres aus Händels Leben“ von J. Blaschke. — „Vom 22. Nationalsängerfest des Nordöstlichen Sängerbundes von Amerika in Newyork.“ Der Aufsatz enthält die Festreden vom Botschafter Graf Bernstorff und Gustav Wohlgemuth. — „25 Jahre Berliner Liedertafel“ von Ernst Schlicht. — No. 28: „Der Deutsche Schulverein in Österreich“ von Karl Engelhart. — „Nordlandsreise des Wiener Schubert-Bundes“ von Fritz Werner. — No. 29: „Von der persönlichen Note“ von Adolf Prümers. — „Zum Gedächtnis Theodor Schneiders“ von Otto Leisner. — „Richard Wagner und die Sänger zu Bayreuth“ von Paul Dähne. — „Der Metronom“ von Joseph Lang. — No. 30: „Was ist im einstimmigen Liedvortrage zu lernen?“ von Hugo Löbmann. — „Über Klavierbegleitung“ von Joseph Lang. — No. 31: Beethoven als Gast der Berliner Singakademie“ von Max Chop (Schluß in No. 32). — „Karl Heinrich Graun“ von Max Puttmann. — „Hugo Riemann-Feier zu Leipzig am 18. Juli 1909“ von Hugo Löbmann. — No. 32: „25jährige Jubelfeier des Großherzoglichen Konservatoriums für Musik in Karlsruhe“ von Hoffmeister. — No. 33: „Aus der Geschichte des Sächsischen Elbgau-Sängerbundes“ von Erich Langer. — No. 34: „Sedan und der deutsche Volksgesang“ von P. Paeschke. — No. 35: „Aus dem Musikleben früherer Tage“ von Franz Dubitzky (Schluß in No. 36). — No. 36: „Paul Mauser in Oberndorf“ von Anton König. — „Gottfried Angerer“. Gedicht

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

von Wilhelm Schlang und kurzer Nachruf. — No. 37: „Der Chorgesang als Bildungsmittel des Volkes" von Max Puttmann (Schluß in No. 38). — „Vom musikalischen Geschmack" von Artur Schlegel. — No. 39: „Der Chormeister und sein Orchester" von Adolf Prümers. — „Zur Geschichte des Bonner Männer-Gesangvereins" von Hans Mundorf.

SÜDDEUTSCHE SÄNGERZEITUNG (Heidelberg), III. Jahrgang No. 10 — IV. Jg. No. 2 (Mai-September 1909). — Außer Versammlungsberichten, Vereinsnachrichten usw. enthalten die Nummern die folgenden Aufsätze: No. 10: „Julius Wengert". — No. 11: „Der 3. Wettstreit deutscher Männergesangvereine zu Frankfurt am Main 1909" von Franz Mäding. — „Die musikalische Ernte" von Karl Werner. Besprechung der Leistungen der Vereine auf dem Frankfurter Sängerfest. — No. 12: „Franz Joseph Haydn" von Rud. Hunek. — No. 1: „Die Forderung der ‚musikalischen Kultur' in bezug auf unsere Vereine" von H. Sömmern. — „Zum 22. Nationalen Sängerfest des Nordöstlichen Sängerbundes in Amerika" von Joseph Keller. — No. 2: „Gottfried Angerer." — „Vom deutsch-nationalen Sängerfest in Newyork." — „Epilog zu den Frankfurter Festtagen." In dem Artikel wird der Kaiserliche Erlaß vom 16. Juli 1909 abgedruckt und besprochen.

DAS DEUTSCHE VOLKSLIED (Wien), 1909, Heft 4—10 (April—Dezember). — Außer zahlreichen wenig bekannten Volksliedern, Vereinsberichten, Bücherbesprechungen usw. enthalten die Hefte die folgenden Aufsätze: Heft 4: „Die Bedeutung des Volksgesanges für unsere Zeit" von Otto Böckel. — „Über das Volkslied in Österreich und seine vorbereitete Herausgabe" von Adolf Hauffen (Fortsetzung in den Heften 5 und 7). — Heft 5: „Die Niederschrift der Blattl-Lieder" von Martin Hölzl. (Über die von dem Bauern Christian Blattl in Oberbräu [1805—1865] gedichteten und vertonten Lieder, die Josef Pommer jetzt herausgegeben hat.) — „Wie singen die Schweizer Natursänger ihre Volkslieder?" von A. L. Gassmann (Schluß). — Heft 6: „Martin Greif und das deutsche Volkslied" von Julius Sahr. (Ein lesenswerter Aufsatz zu des Dichters 70. Geburtstag.) — Heft 7: „Über den Takt des Ländlers in Oberösterreich" von Raimund Zoder. — „Elsa Laura Freifrau von Wolzogen und ihre Volkslieder-Vorträge" von Eduard Hemsen. (Der Verfasser sagt, daß „die Vortragsart der Frau v. Wolzogen fast durchwegs theatralisch" sei. „Davor zieht sich das Volkslied scheu zurück." Auch tadelt der Verfasser die Bearbeitung von Volksliedern durch die Vortragende.) — Heft 8: „Die Kennzeichen der Musik des echten Schweizer Volksliedes" von A. L. Gassmann. (Aus der Schrift „Unser Volkslied". Fortsetzung in den Heften 9 und 10.) — Heft 10: „20 Jahre Deutscher Volksgesangverein" von H. F.

KORRESPONDENZBLATT DES EVANGELISCHEN KIRCHENGESANG-VEREINS FÜR DEUTSCHLAND (Leipzig), 1909, No. 3—9. — Außer Versammlungsberichten, Vereinsnachrichten usw. enthalten die Nummern die folgenden Aufsätze: No. 3: „Karl Weber †" von G. Weimar. — No. 4: „Professor Dr. J. G. Herzog †" von G. Weimar. — No. 5: „Wodurch wird der kirchliche Gemeindegesang gefördert?" von R. Marx. — No. 6: „Die Pflege des weltlichen Volksliedes durch unsere Vereine" von Prälat Flöring. — No. 7: „Zum XXII. Deutschen evangelischen Kirchengesangvereinstag in Dessau". — No. 8: „Leitsätze über Taktierung" von G. Weimar. — No. 9: „Thesen über ‚Der Organist im Nebenamt'" von G. Beckmann.

Magnus Schwantje

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

BESPRECHUNGEN

BÜCHER:

177. **Alfred Heuß:** Johann Sebastian Bachs Matthäuspassion. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Das vorliegende Buch war ursprünglich ein Teil der Festschrift zum Leipziger Bachfest 1908. Sie erscheint jetzt als selbständiges Werk, wohl um ein Musterbeispiel moderner musikalischer Hermeneutik zu liefern; denn sie ist dem Begründer der modernen Hermeneutik, Hermann Kretzschmar, gewidmet und nimmt in der Einleitung auch Bezug auf Kretzschmars diesbezügliche, in den „Jahrbüchern der Musikbibliothek Peters" erschienene Aufsätze, deren Grundgedanken Heuß hier wiederholt. Hermeneutik, d. h. Auslegung, Deutung des Kunstwerkes, hat es natürlich schon lange gegeben. Aber früher ging der „Ausleger" weder mit der nötigen Objektivität, noch mit dem ebenso nötigen allgemeinen Wissen zu Werke. Heuß hätte hier Kretzschmars bahnbrechende Verdienste klarer und eingehender schildern können. Kretzschmar war derjenige, der das musikalische Kunstwerk nicht nur an sich betrachtete, sondern als Werk seines Schöpfers, das alle Eigenarten dieses Schöpfers zeigt; dann aber weiter spürte Kretzschmar den Zusammenhängen nach, die das Kunstwerk zu dem Gesamtschaffen des Schöpfers und die wiederum das Gesamtschaffen dieses einzelnen mit dem Schaffen der Vergangenheit und Gegenwart hatte. Das aber gerade dünkt mir das Wesentliche an der von Heuß nur andeutungsweise vergleichende Musikinterpretation genannten Wissenschaft, einer Wissenschaft, die diesen Namen wohl verdient, da sie, um das Kunstwerk als Teil eines großen Ganzen zu betrachten, ebendieses große Ganze gründlich behandeln und durcharbeiten muß. Dann aber kommt noch ein Wesentliches hinzu, das Heuß ebenfalls nur andeutet, ohne es geradezu auf Kretzschmar anzuwenden: das ist das rein künstlerische Empfinden, das unbedingt zu dieser wissenschaftlichen Exegese kommen muß, .soll sie nicht — wie leider heutzutage so häufig — zu dem gräßlichen Gespenst der Musikphilologie sich entwickeln. Kretzschmar aber war gerade der Mann, der beides in seiner Person vereinigte: den schaffenden (und nachschaffenden Künstler) und den mit gründlichsten Kenntnissen ausgerüsteten Wissenschaftler. Ungerecht freilich würde es sein, den Namen Spittas hier zu verschweigen, der nicht nur selbst Musterbeispiele musikalischer Hermeneutik gegeben, sondern auch ebenso wie Kretzschmar treffliche Schüler in dieser Kunstwissenschaft herangebildet hat. Leider fehlt vielen Schülern und Nacheiferern der künstlerische Geist so ganz und gar. Heuß ist glücklicherweise einer, der hiervon eine Ausnahme macht. Er wollte Bachs Matthäuspassion im Sinne seines Vorbildes so erläutern, daß diese Erläuterung als Schulbeispiel moderner musikalischer Hermeneutik gelten kann. Wir wollen sehen, ob und inwieweit ihm dies gelungen ist.

Die Gedanken, die Heuß in der eigentlichen Einleitung ausspricht, sind alle von einem künstlerisch empfindenden Gemüt diktiert und darum wohl zu billigen. Was er über die Solisten sagt, die, anstatt sich durch das öftere Singen der Bachschen Partieen mehr und mehr in den Geist des Meisters hineinzuleben, sich zum größten Teil nur eine äußere Routine aneignen, ist ebenso richtig wie das, was er von der Begeisterung der Dilettantenchöre sagt. Wenn er freilich als Hauptbedingung einer wahrhaft künstlerischen Aufführung der Matthäuspassion die Strichlosigkeit aufstellt, so dürfte das wohl nur ein frommer Wunsch bleiben; denn will man ein $5^1/_2$ Stunden lang währendes Werk mit ungeschwächtem Interesse anhören, so muß die Aufführung so sein, wie sie Heuß auf Seite 7 des Vorworts als nur in der Annahme möglich hinstellt — nämlich ideal. Der Vergleich mit dem Wagnerschen Kunstwerk paßt hier durchaus nicht; denn im Rampenlicht verblaßt gar mancher technische Makel, der im Konzertsaal oder in der Kirche beim gänzlichen Fortfall jeder sichtbaren Handlung störend hervortreten würde. Über die stilgemäße Aufführung läßt sich streiten; die Gefahr, über philologischem Spintisieren den künstlerischen Geschmack zu vernachlässigen, liegt hier sehr nahe und ist in der Gegenwart nicht immer vermieden worden. Viel wichtiger ist das, was Heuß bezeichnet mit „Aufdeckung des Gefühlsgehaltes und Deutung der Absichten Bachs", also Fragen künstlerischer Natur.

Der Einleitung folgt ein Kapitel „Allgemeine Bemerkungen", in dem der Verfasser die Matthäuspassion als ein Phantasiedrama bezeichnet. Die Begründung dieser vorzüglichen und das Wesen des Kunstwerkes im innersten Kern treffenden Bezeichnung, sowie die vergleichenden Ausblicke auf die Oper zeigen nun Heuß wirklich als das, was er sein will, nämlich als vortrefflichen Hermeneutiker; die Logik und innere Notwendigkeit des Textes, speziell der Einschiebungen und Betrachtungen, nachzuweisen ist ihm vollkommen gelungen, und höchst interessant ist es, mit ihm zu verfolgen, wie Bach seiner soliden, kernhaften Natur entsprechend den Bombast und Schwulst der dichterischen Vorlagen vermied. Die Einteilung des Werkes in 24 Szenen erscheint mir sehr natürlich und ungekünstelt; sehr überzeugend ist die künstlerische Analyse des Bachschen Rezitativs, das sich als die feinste Blüte langer geschichtlicher Entwicklung darstellt. Die Ideen, die Heuß betreffs der Vermenschlichung (sit venia verbo!) der Jesusgestalt gibt, können weiter ausgeführt und auch auf die Oper übertragen werden; es wäre kein undankbares Thema, dem Gedanken nachzuspüren, wie Webers Kaspar und Marschners Heiling nur halb von dieser Erde stammen, Wagners Götter aber Menschen im vollsten Sinne des Wortes sind!

Die Bemerkungen Heuß' über die Chöre sind ebenso wichtig wie richtig; sie sind vom feinsten musikalischen Empfinden diktiert.

Nunmehr geht Heuß an die Erläuterung des Werkes im einzelnen; der Raum verbietet mir, ihm im Rahmen dieser Besprechung so weit zu folgen, wie ich wohl möchte. Eine Fülle interessanter Details weiß er herauszulösen, sie in den Organismus des Ganzen einzuordnen und — was von größter Bedeutung ist — seine Behauptungen zu beweisen! Nur einige Beispiele greife ich heraus, die mir für die von wirklich künstlerischem Geist getragene Exegese besonders bezeichnend zu sein scheinen. Da ist die feine Deutung des Rezitativs „trat zu ihm

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

ein Weib, das hatte ein Glas mit dem köstlichen Wasser und goß es aus auf sein Haupt, da er zu Tische saß"; da ist die feinsinnige Auslegung des Jüngerchores „Herr, bin ich's?" mit ihren wohlberechneten elf Einsätzen (Judas fehlt!); da sind die vielen geistreichen Hinweise auf Bachs Tonsymbolik, die Nachweise der direkt leitmotivischen Bedeutung mancher Motive und des künstlerischen Instinkts Bachs bei der Wahl verschiedener Tonarten; da ist ferner die berechtigte Anführung der humorvollen Züge beim Auftreten der beiden falschen Zeugen — kurz und gut: es zeigt sich eine außerordentlich scharfe, von künstlerischem Empfinden, musikalischem Feingefühl und reicher Phantasie unterstützte Beobachtungsgabe in der ganzen Analyse. Man wird Heuß vorwerfen, er sei in manchen Einzelheiten zu weit gegangen, habe Beziehungen aufgedeckt, an die Bach vielleicht nie gedacht hat, habe Bach Absichten untergeschoben, die dessen Bewußtsein gänzlich ferngelegen haben — doch das tut nichts zur Sache; ob der schaffende Künstler bewußt oder unbewußt so gestaltet hat, das kann schließlich dem Hermeneutiker gleichgültig sein; für ihn waltet nur das Geheimnis des künstlerischen Schaffens, dessen Resultat das Kunstwerk als außerordentlich feingliedriger Organismus bildet. Je vollkommener aber das Kunstwerk ist, um so zahlreicher werden die inneren Beziehungen seiner einzelnen Glieder zueinander sein und um so größer die Deutungsmöglichkeit. In diesem Sinne zeitigt die vorliegende Schrift ein doppeltes Resultat. Sie stellt die Matthäuspassion als einen solchen feingegliederten, durch und durch logischen Organismus dar, in dem auch das scheinbar Nebensächliche und Unbedeutende nie zwecklos, nie überflüssig ist; sie zeigt aber auch, daß ihr Verfasser das Handwerk der künstlerisch-historischen Exegese völlig erfaßt hat und in bewundernswerter Weise ausübt. Ich kann nicht schließen, ohne der zahlreichen aus dieser Exegese fließenden Vorschläge für die praktische Ausführung bzw. Aufführung zu gedenken; alles wird sich ja nicht verwirklichen lassen, immerhin darf man hoffen, daß mancher traditionelle Schlendrian beseitigt wird und dadurch neue Schönheiten an dem Werke aufgehen. Deshalb sei Heuß' Schrift jedem Dirigenten zum gründlichen Studium empfohlen; aber auch der Musikfreund wird eine Fülle von Anregungen daraus schöpfen können, zumal das Büchlein nicht etwa mit zopfiger Gelehrsamkeit, sondern frisch, lebendig und fesselnd geschrieben ist.

Dr. Max Burkhardt

178. **Arthur Prüfer:** Johann Hermann Schein und das weltliche deutsche Lied des 17. Jahrhunderts (VII. Beiheft der zweiten Serie der Internationalen Musik-Gesellschaft). Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig 1908.

Der Autor schreibt über einen Meister, dessen Werke er selbst teils herausgegeben hat, teils noch herauszugeben beabsichtigt: über J. H. Schein, einen berühmten Vorläufer und Amtsvorgänger J. S. Bachs, und beschreibt insbesondere dessen mehrstimmige weltliche Lieder, die in mehreren Sammlungen erschienen sind. Die erste, ein Jugendwerk, heißt „Venuskräntzlein" (1609) und enthält fünfstimmige Lieder mit aus dem Tenor in die Oberstimme verlegter Melodie. Leo Haßler und Christoph Demant sind seine Vorbilder. Schein „akzentuiert streng metrisch und macht seine musikalische Darstellungskunst einzig von dem strophischen Bau des Gedichtes abhängig". Er gibt zum erstenmal geschlossene Liedform. Harmonisch zeigt er noch Widerstreit zwischen mittelalterlichen Kirchentönen und moderner Dur- und Moll-Anschauung. Melodisch ist er „treuherzig, innig und echt deutsch", bisweilen sogar volkstümlich. Die Gedichte sind populäre Kunstlieder (sogenannte „Gesellschaftslieder"), wie sie um 1600 unter italienischem Einfluß aus dem älteren deutschen volkstümlichen Liede entstanden. Sie enthalten viel Schäferpoesie mit mythologisierenden Elementen und sind im metrischen Aufbau kunstvoll und mannigfaltig, mit quantitierender Messung. Die zweite Sammlung ist betitelt „Musica boscareccia oder Wald-Liederlein" (1621 bis 1628) und enthält dreistimmige Lieder mit Generalbaß; sie bilden „eines der frühesten Produkte des in die deutsche Liedmusik eindringenden italienischen konzertierenden Stiles". Der Generalbaß ist reich beziffert; es war aber nicht nur der Baß instrumental, sondern auch der Ersatz der Mittelstimme durch ein Instrument ausdrücklich gestattet und somit „für Deutschland wohl die erste Spur des einstimmigen begleiteten Gesanges" im konzertierenden Stil. Das melodische Element ist im Vergleich zum „Venuskräntzlein" noch mehr hervorgehoben in den Einzelstimmen; der polyphon-imitatorische und der homophon-akkordische Stil durchdringen sich zu einem neuen künstlerischen Formprinzip: italienische Melodik eint sich mit deutscher Polyphonie. Die Kirchentöne herrschen noch vor; die Tonarten werden oft unvermittelt nebeneinandergestellt. Die Harmonik ist reizvoll und charakteristisch und vermeidet die Quintenparallelen des alten Villanella-Stils. Die Dichtungen sind teils antikisierend und mythologisierend, teils in frischem deutschen Volkstone gehalten, immer aber graziös, witzig und fein in Form und Ausdruck, dabei höchst mannigfaltig im Strophenbau. Die dritte Sammlung „Weltliche Gelegenheitskompositionen" (1619 bis 1625) ist ganz im Stil der vorigen geschrieben und enthält neue Hochzeitskompositionen im Einzeldruck, davon acht dreistimmig und eine für eine Solostimme mit Begleitung eines Instrumentes. Die vierte Sammlung „Diletti pastorali oder Hirtenlust" (1624) besteht aus fünfzehn fünfstimmigen Liedern mit Generalbaßbegleitung, die daneben auch für zwei Sing- und vier Instrumentalstimmen eingerichtet sind. Der Stil ist der weltliche konzertierende; als Vorbilder erkennt man Monteverde und Heinrich Schütz; die Waldlieder erscheinen weitergebildet; die italienisch-deutsche Stildurchdringung ist auf größere Formen (Madrigale) übertragen; freiere Bewegung herrscht bei meisterhafter kontrapunktischer Kunst; die Melodik ist in allen Stimmen frei, sicher, kühn, wohllautend und anmutig und weist zahlreiche Passaggien auf. Die Tonalität strebt nach Dur und Moll; viel Chromatik ist zu bemerken. Die Gedichte sind meist lyrisch, formal sehr anmutig, von arkadischer Grundstimmung und lebendiger Situations-

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

malerei, enthalten aber auch noch viel Mythologisches; metrisch entsprechen die Madrigale ihren italienischen Mustern. Die letzte Sammlung endlich ist „Der Studentenschmaus, einer löblichen Compani de la Vino-biera praesentiert" (1626). Er besteht aus fünf mehrstimmigen weltlichen Gesängen und bildet die Fortsetzung des „Venuskräntzlein", zu welchem Jugendwerk der tief in deutsch-nationalem Boden wurzelnde Meister gleichsam in Wort, Weise und Tonsatz (homophon-akkordlicher Tonsatz) wieder zurückkehrt. Das Beiheft bringt noch einen Anhang: Scheins Stellung zur Instrumentalmusik, von demselben Autor. Zunächst sind dem „Venuskräntzlein" einige Instrumentalstücke angehängt, wie den meisten Liederbüchern um 1600. Als die Instrumentalmusik sich von der Vokalmusik loslöste, ergriff sie sogleich die Tanzmelodie und entwickelte sie weiter; Prüfer stellt diese Entwickelung kurz dar. Sehr wichtig für die Geschichte der Instrumentalmusik ist nach seiner Meinung Scheins „Banchetto musicale" (1617), eine Sammlung von Instrumentalsuiten: „es handelt sich hier um eine der frühesten kunstmäßig durchgebildeten Erscheinungsformen der neuen, durchgearbeiteten Suite". Der Autor schildert noch die einzelnen Tänze in ihrer Entwickelung. Aus dem hier Gesagten wird der Leser erkennen, daß die ganze Studie für die Musikgeschichte und für die Musikwissenschaft von Bedeutung ist und ein wichtiges Glied in einer großen Entwickelungsreihe darstellt. Wenn Schein auch keiner von den ganz Großen war, so hat er doch nicht nur von solchen gelernt, sondern auch solchen ihm nachfolgenden Großen den Boden mit geebnet. Ein Namen- und Sachregister beschließt das Buch.

Kurt Mey

179. **Max Ritter von Karajan:** Der Singverein in Graz. (Mk. 3.—.) Selbstverlag.

In geschmackvoller Ausstattung, hervorragend schönem Druck, mit bildnerischen Beilagen präsentiert sich die Geschichte des Grazer Singvereines, der auf eine vierzigjährige künstlerisch hochbedeutende Tätigkeit zurückblicken kann. Das Buch bringt nicht nur eine Statistik in landläufigem Sinne, sondern für den Fernstehenden viel Interessantes und Anregendes. Wir finden Namen von goldhellem Klange. Unter den zahlreichen Ehrenmitgliedern ragen Johannes Brahms und Heinrich v. Herzogenberg hervor. Friedrich v. Hausegger, dessen wohlgelungenes Porträt das Buch schmückt, gehörte dem Vorstande des Gründungsjahres 1866 als Schriftführer an. Abschnitt III „Aus der Chronik des Grazer Singvereines" bringt die Entwickelungsgeschichte des heute so berühmten gemischten Chores. Einen interessanten Einblick in die künstlerische Tätigkeit, in die Tendenz des Vereines gewährt die Zusammenstellung der Programme von allen stattgefundenen Konzerten. Man hat den angenehmen Eindruck: hier ist ein Verein, der mit seiner Zeit vorwärts schreitet, der sich nicht in reaktionärer Stagnation verbohrt, sondern alles aufnimmt, was Anspruch auf künstlerische Berücksichtigung hat. Vor allem hat die Leitung ihr Augenmerk auf emporstrebende Talente gerichtet. Wie eine Erinnerung aus längst vergangenen Zeiten berührt einen das Programm vom 23. November 1879: „Mitwirkung des 13jährigen Pianisten und Komponisten Ferruccio Benvenuto Busoni durch den Vortrag von dessen ‚Stabat Mater' für Chor und Streichorchester." Namen wie Johannes Messchaert, Felix Mottl, Karl Muck u. a. sind mit goldenen Lettern in der Chronik des Vereines verzeichnet. Wenn man das Buch liest, wird es einem warm um das Herz. Kunstbegeisterung und Kunstempfinden sind die Fundamentsteine. Auf ihnen wird der Grazer Singverein noch weitere Jahrzehnte bauen können, zum Heil und Segen unserer Kunst und ihrer Pflege.

180. **Ernst Friedegg:** Briefe an einen Komponisten. Musikalische Korrespondenz an Adalbert von Goldschmidt. „Harmonie", Verlagsgesellschaft für Literatur und Kunst, Berlin.

„Im übrigen teile ich Ihnen mit, daß die ganzen Pläne bezüglich meiner Kunst aussichtslos geworden sind. Alles vernichtet! Nichts zu erwarten! Mein ganzes Leben überhaupt ein Fluch!", so lautet eine Stelle aus den Briefen des Wiener Komponisten Goldschmidt. Der Schlußakkord einer ergreifenden Künstlertragödie. Eine Künstlertragödie in Briefen könnte man den Sammelband Friedeggs nennen. Ein unendlich tiefes und reiches Künstlerleben entrollt sich vor den Augen des Lesers. Die toten Buchstaben der gesammelten Briefe werden zur lebendigen Anklage gegen die musikalische Welt. Und mit Recht! Es wäre nicht nur Pflicht einem toten Meister gegenüber, sondern auch der richtige Zeitpunkt, sich des herrlichen goldenen Schatzes der Muse Goldschmidts zu erinnern, in einer Zeit, wo mit der Musik eine fast beispiellose Umwertung getrieben wird. Schon unter diesem Gesichtspunkte muß jeder mitempfindende Musiker diese Briefsammlung mit aufrichtiger Freude begrüßen. Möge das kleine Buch in allen musikliebenden und musikausübenden Kreisen Eingang finden. Dann werden vielleicht die Herzen geöffnet, dann finden sich vielleicht mutvolle Männer unter unseren großen Führern, die sich des Künstlers Goldschmidt erinnern. Aus jeder Zeile, die Friedegg in seiner Einführung schreibt, strahlt eine begeisternde Wärme. Man muß ihm zustimmen, wenn er die Behauptung aufstellt, daß wir — mit anderen Worten ausgedrückt — in einer Epoche von einer gewissen Publikationssucht der Briefe berühmter Männer leben, deren Veröffentlichung in vielen Fällen keine positive Bereicherung des Verständnisses für den Menschen bedeutet. Um so höher ist diese Herausgabe anzuschlagen. Unter den Briefschreibern finden sich allerbeste Namen: Hamerling, Liszt, Mottl, Nikisch u. a. m.

Eduard Mörike

MUSIKALIEN

181. **Willy Neumann:** Klavier-Lehrmittel „Rapid". Verlag Rapid, Rostock.

Das Wesen dieser Methode wird im Vorwort so gekennzeichnet: „An Stelle der fünf Linien ist das Tastenbild getreten, auf dem die anzuschlagenden Tasten durch eine sich stets gleichbleibende Note bezeichnet sind. Jede Kenntnis der Noten und Versetzungszeichen ist dadurch überflüssig geworden. An Stelle der verschiedenen Notenwerte steht für jeden Taktteil ein punktierter Strich, der den Zeitwert jeder Note

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

genau veranschaulicht und die vielfachen Notenformen usw. unnötig macht. Die alleinigen Bestandteile des Systems ‚Rapid' sind demnach in Verbindung mit dem Tastenbild: Notenkopf und Taktteilstrich." In der Elementarausgabe wird das Tastenbild des Klaviers durch genaue vertikale Abbildung der schwarzen und weißen Tasten nachgeahmt. In der weiteren Entwickelung seines Systems beschränkte sich dann der Erfinder auf die linienmäßige Darstellung allein der schwarzen Tasten in ihrer zwei- und dreifachen Gruppierung als Richtschnur für die Auffindung der Töne und Noten. Zur Abgrenzung der Takte dient bei diesem Vertikalbilde ein starker Horizontalstrich, unter dem sich das Tastenbild jeweils wiederholt, so daß man die Aufeinanderfolge der Töne und Akkorde und einen etwaigen Liedtext von oben nach unten zu lesen hat. Das eingestrichene d gilt der Klaviatur entsprechend als Mittelpunkt der Tonreihe; die mit der rechten Hand zu spielenden Diskantnoten sind schwarz, die mit der linken zu spielenden Baßnoten weiß gezeichnet. Diskant- und Baßsystem sind ohne die sonst übliche Unterbrechung des Linienbildes direkt verbunden, Akkorde werden in Form von o-o-o kenntlich gemacht.

Indem der Erfinder in der „Originalausgabe" aus Gründen der Einfachheit und Raumersparnis das Linienbild quer stellte, so daß nunmehr wie gewöhnlich die Noten von links nach rechts abzuspielen sind, gelangte er zu derselben Idee wie Gustav Neuhaus in seinem „Natürlichen Notensystem". Dessen Vorzüge und Schwächen sind von mir bereits im zweiten Oktoberheft 1908 der „Musik" (VIII, 2) ausführlich besprochen, so daß ich hier nur wenig hinzuzusetzen habe. Auch hier kann ich nur wiederholen, daß der an und für sich ebenso einfache wie geniale Gedanke, das Tastenbild zum Ausgangspunkt der Notenschrift zu machen, doch keine Aussicht auf praktische Durchführung hat, wenigstens soweit höhere musikalische Zwecke in Betracht kommen. Der rührige Herr Neumann scheint auch einen allgemeinen Ersatz des bisherigen Systems durch seine Methode gar nicht zu beabsichtigen, da er die Berechtigung des ersteren nicht leugnet und die Methode „Rapid" nur den „unzähligen Freunden einer guten Hausmusik widmet, denen es — im Gegensatz zum Berufspianisten — nicht in erster Linie auf Virtuosität und höheres Klavierspiel ankommt". Daß für die große Menge der Dilettanten die Methode „Rapid" in der Tat die „einfachste Art zur sofortigen Ausübung des Klavierspiels ohne Notenkenntnis und Unterricht" bedeutet, ist nicht zu bezweifeln, so daß der scheinbar große Erfolg dieses Systems begreiflich ist. Ob es aber auch die „beste" Art ist? Folgende praktischen Gründe sprechen dagegen: 1. Ein Dilettant, der sich später dem höheren Klavierspiel widmet, muß nun zwei durch das heterogene Notenbild oft verwirrende Systeme lernen. 2. Die Raumersparnis ist eine Täuschung, denn, wenn man die zwischen den schwarzen Tastengruppen ausgelassenen Linien zieht, sind für den Tonbereich der bisherigen 5 Linien 11 Linien nötig, also mehr als doppelt soviel. 3. „Weil eine Vermehrung der Linienzahl die Übersichtlichkeit erschweren würde", beschränkt sich der Erfinder für Diskant und Baß auf 12 (genauer mit Einrechnung der gedachten Zwischenlinien auf 16) Linien. Davon kommt die eine Hälfte auf den Diskant (über d^1), die andere Hälfte auf den Baß (unter d^1). Da somit die auf der obersten Linie stehende Note $= e^2$, die unter der untersten stehende Note aber das (kleine) c ist, so machen alle Noten höher als e^2 und tiefer als c bereits Hilfsstriche nötig, während im Violin-Baßsystem (dieses ebenfalls als zusammenhängend gedacht) erst bei a^2 bzw. E solche erforderlich werden. Die somit sich ergebende Umständlichkeit der Schreibweise nach Methode „Rapid" wird noch dadurch vermehrt, daß die Noten f^2 bis h^2 und H bis F sogar dreier Hilfsstriche bedürfen. 4. Durch die Zugrundelegung der zwölfstufigen Chromatik nehmen Intervalle und Akkorde einen übermäßig breiten Raum ein, so daß die Ablesung das Auge auf die Dauer anstrengen muß. Bei der Oktave scheint der Erfinder diesen Nachteil selbst gefühlt zu haben, indem er ein Mittel angibt, Oktavtöne gekürzt durch eine einzige Note darzustellen. 5. Das Notenbild wird durch den Wegfall aller Versetzungszeichen ungeheuer monoton. Tonart und Modulationen sind nicht wie bisher auf den ersten Blick zu erkennen. Nicht wenig trägt zu dieser Einförmigkeit der Ersatz der verschiedenen Zeitwerte durch punktierte Taktteilstriche bei, wie sie auch Prof. Hans Wagner in seiner Notenschrift verwendete. Da sind doch Balken, Fähnchen, Verlängerungspunkte und Pausenzeichen viel sinnfälliger und charakteristischer!

Auf die musiktheoretischen Bedenken gegen das Prinzip der Zwölftonschrift-Methoden will ich hier nicht zurückkommen und nur erwähnen, daß die Wiedergabe z. B. des verminderten Septimenakkords durch ein und dasselbe Tastenbild für die tonale Erkenntnis jenes variablen Akkordes so gut wie nichts leistet. Mein Schlußurteil ist daher dieses: Gegenüber den hervorgehobenen Nachteilen reichen die vom Erfinder aufgezählten Vorzüge — keine wechselnden Notenformen, keine verschiedenen Pausenzeichen, keine Schlüssel, keine Versetzungszeichen, keine enharmonischen Verwechselungen usw. — nicht aus, um eine allgemeine Durchführung der Methode „Rapid" ratsam erscheinen zu lassen.

Georg Capellen

182. **E. Söchting:** Reformklavierschule. Heinrichshofens Verlag, Magdeburg. (Broschiert Mk. 3.—.)

E. Söchting ist als einer der frühesten Pioniere der sogenannten Gewichtstechnik bekannt. Er verficht eine gute Sache, und man wäre geneigt, den Kreis seines Friedens nicht zu brechen; denn noch sehr viele stehen der Gewichtstechnik nicht nur ablehnend, sondern sogar mit einer bis zum äußersten entschlossenen Feindseligkeit gegenüber. Aber warum eine Schule bloß der Gewichtstechnik? Warum nicht wenigstens erwähnen, daß für Hand- und Fingerausbildung schon so viel Gutes geschrieben, daß eine Arbeit nur hier nottut? Schon wer eine spezifisch pianistische Schulung wünscht, muß deshalb durchaus noch nicht von vornherein zu einer Klavierschule der Gewichtstechnik greifen. Die Gewichtstechnik wäre für den Körper und den Geist eines Kindes eine Zumutung. Und bei Gereiften und Erwachsenen

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

kann der Fall eintreten, daß ich ihnen nicht zuerst mit Gewichtstechnik kommen darf, sondern mit der Fingertechnik beginnen muß. Darüber hinaus wollen wir nicht über die große Zahl derer die Achsel zucken, denen das Klavierspiel nicht Selbstzweck, sondern Mittel dazu ist, die Meisterwerke der musikalischen Literatur kennen zu lernen. Für diese ist die Gewichtstechnik wie jede spezifisch pianistische Schulung Ballast.

Söchting gibt seine Klavierschule ohne diese Voraussetzungen heraus, und schon dies verstimmt. Doch ist es noch nicht das Schlimmste. Man muß Söchting freilich zugestehen, daß er die Anfangsgründe der Gewichtstechnik scharf erfaßt und dargestellt hat (das ist die Frage: Wie setze ich den ganzen Arm in Bewegung zur Tonerzeugung?) —

Aber abseits wer ist's?
Ins Gebüsch verliert sich sein Pfad.
Hinter ihm schlagen die Sträuche zusammen.
Die Öde verschlingt ihn.

Vom ganzen Arm (S. 12) kommt Söchting zum Unterarm (S. 13) und beginnt zu dekretieren, wo nichts zu dekretieren ist. Es gibt eine Unterarmrollung. Man wird viele Figuren aufzählen können, bei denen sie unentbehrlich ist. Allein Söchting greift für die Unterarmrollung gerade Figuren heraus, die der klassischen Technik angehören, bei denen also — zumeist wenigstens — die Gewichtstechnik nur als Unterton mitschwingen soll, wollen wir uns nicht einer groben Stilwidrigkeit schuldig machen (vgl. Mozarts Brief an seinen Vater, Augsburg, 23. Oktober 1777). Darüber hinaus fordert Söchting die Unterarmrollung ganz allgemein für das Legatospiel. Die Unterarmrollung wirkt gewiß beim Legato mit. Allein das verkehrte ist, daß Söchting durch die Unterarmrollung in Verbindung mit dem kreisenden Handgelenk das Legato zu erzeugen gedenkt. „Das Hirn bindet." Dieser ebenso einfache als prächtige Satz Rudolf M. Breithaupts macht das Legatospiel aus. Naturgemäß fordert Söchting, daß man beim Legatospiel immer an den Unterarm denke und mit dem Unterarm es ausführe. Aber bei einer so schwierigen Sache, wie es das echte Legato ist, immer noch eigens an eine Teilfunktion zu denken, die von selbst geschieht, wenn man das Ganze hat, heißt nur sich mit Ketten behängen. Auch das kreisende Handgelenk wird beim Legato gewiß mehr oder weniger mitwirken. Allein es ist natürlich wiederum nicht ein Legato erzeugender Faktor. Das kreisende Handgelenk, das eine entsprechende mehr oder minder ausgeprägte Bewegung des ganzen Armes mit sich bringt, hat eine ganz andere Funktion. Es soll dem Spiele größere Freiheit verleihen und eine größere Anteilnahme und Inanspruchnahme des Spielers garantieren. Es kann auch bei einer Staccatofigur herangezogen werden. Die zahlreichen Notenbeispiele Söchtings für das Legatospiel können mit Gewinn nur von diesem Gesichtspunkt aus geübt werden.

Von seiner Legatoschrulle gelangt Söchting mit einem wahren Salto mortale zu dem Satz: „Es gibt keine Übungen mit stillstehender Hand mehr." „Gut gebrüllt, Löwe!" Was hat uns Söchting überhaupt über die Gliederung vorne zu sagen? So gut wie nichts. Er kennt nur ein Weiten und Verengen der Hand. In keinem Buche über Klaviertechnik dürfte je ein Musiker diesen Punkt derart dürftig behandelt haben. Söchtings Art wirkt so verstimmend, daß man sich in diesem Punkt überhaupt in keine Auseinandersetzung mit ihm einlassen mag. Nein, es ist unmöglich. Glücklicherweise bringt er Seite 48 eine lichtvolle Darstellung des Staccato. Nur würde ich nicht von einem „festen" Handgelenk sprechen, da die aus dieser Benennung sich ergebende Bewegungsvorstellung leicht etwas Hartes in die Tongebung bringen kann. Besser schon wäre etwa die Benennung „fixiert".

Nur Gewichtstechnik gibt also Söchting. Wenn schon, so legen wir trotzdem das Werk mit dem Wunsch beiseite, er hätte uns eine reichhaltigere Darstellung der hier vorhandenen Möglichkeiten geben mögen. Die elementaren Voraussetzungen des Klavierspiels jedoch, wie Notenschrift, Notenplan, Stellung der Noten usw. sind erschöpfend und sehr gewissenhaft behandelt.

183. **E. Söchting:** Schule der Gewichtstechnik für das Klavierspiel. op. 99. Heinrichshofens Verlag. (Mk. 4.—)

Freundlichere Empfindungen als die „Reformklavierschule" erweckt Söchtings „Schule der Gewichtstechnik". Zwar wenn er von der Tätigkeit der Hand und vom Ausdruck spricht, senken sich noch tiefere Schatten auf seine Lehre als dort. Söchting verhängt über die durchgedrückten Knöchel kurzerhand das Anathema und dekretiert die Kugelhand. Kurz, Söchting ist nichts weniger als ein Handbildner, schwächt im Gegenteil die Hand. Er versagt hier vollständig. Und in § 9 behauptet er allen Ernstes: „Der Ausdruck beim Spiel wird am besten durch stete Gewichtsempfindung hervorgerufen." O Mechanikus, der nur in den Vorhof des Tempels eingedrungen ist! Und das Herz, der Geist, die Seele?! Im gleichen Paragraphen verheißt er ein Paradies, ein goldenes Zeitalter der Klavierwonnen: „Das Gewichtsspiel kennt keine technischen Schwierigkeiten; der Schwung, die Stellung überwinden alles mit Leichtigkeit." Für viele Kämpfende war die Gewichtstechnik eine wahre Befreiung. Aber das ewige Naturgesetz bleibt: „Je höher das Ziel, desto härter das Ringen." Was uns aber an diesem Werke Söchtings erfreut, ist, daß die Lichtseiten seiner Lehre sich ungleich kräftiger abheben. Die Abhandlung über die Grundfrage, wie das Armgewicht zu lösen und in Tätigkeit zu setzen sei, ist wie in der „Reformklavierschule" eine einwandfreie und durch eine besonders lichtvolle Beschreibung des Portamento und Vibrato vertieft. Bei der Unterarmrollung werden endlich wenigstens auch solche Figuren herangezogen, bei denen ihre Funktion augenfällig und daher die Betonung ihrer Wichtigkeit natürlich ist: die Oktavrolle und die Schüttelung. Die zu Recht theoretisierte Legatolehre bleibt zwar, nimmt aber nicht einen derartigen Raum in Anspruch wie in der „Reformklavierschule". Auch ist deutlicher hervorgehoben das, was Söchting „Oktavenkreis" nennt, und bei dem seine Theorie sogar praktische Bedeutung gewinnt. Ein Schuß ins Schwarze ist die wertvolle Abhandlung über „Rollfiguren mit Überschwung", die Söchting zum Kapitel der Unterarmrollung beisteuert. Ein fortgeschrittener Spieler wird sich freilich bei diesen Figuren

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

nicht einen äußeren Mittelpunkt (Daumen) schaffen, sondern einen ideellen.

Söchting gibt in seinem Werke 14 Abteilungen. Aber seine Einteilung überzeugt nicht. Sie verwirrt sogar. Abteilung 1 begreift auch in sich Abteilung 2, 3, 6a und b. Ebenso lassen sich Abteilung 4, 5, 7, 8, 9, 11 unter einem Gesichtspunkt vereinigen. In Abteilung 10 und 12 werden die beiden Hauptgesichtspunkte vereint angewandt. In Abteilung 10 (Weitschwung) ist wiederum die Unterarmrollung der goldene Schlüssel, der das Tor sprengen soll. Es wird ihr zuviel Zauberkraft zugesprochen. In Abteilung 8 (die schnelle Tonleiterrollung) und 9 (die Passage) meint Söchting wohl nicht, daß die schnellen und großen Passagen durch viele Einzelkreisungen der Hand und des Armes hervorgerufen werden sollen, sondern durch eine größere Einheit der Bewegung. Es sollte dies deutlicher hervorgehoben werden. In Abteilung 11 (Kantilene) rührt Söchting an ein vielumstrittenes Kapitel des künstlerischen Klavierspiels. K. Ph. E. Bach schreibt, er habe sich hauptsächlich um eine singende Spielweise bemüht; Anton Rubinstein meinte, das Instrument gebe ihm Blut und Farben; demgegenüber äußert sich eine Autorität wie Ferruccio Busoni, man müsse es aufgeben, auf dem Klavier singen zu wollen. Daß Söchting in dieser Frage nichts Entscheidendes anzuführen weiß, wird man ihm daher nicht nachrechnen mögen, obwohl man sich wundern muß, daß selbst geniale Künstler hier noch mit Zweifeln zu kämpfen haben. Leider entläßt uns Söchting mit einer Disharmonie (mit seiner Abhandlung über die Ornamentik). Der alte Störenfried stellt ihm auch hier ein Bein. Vorschlag, Praller, Mordent, Schleifer und Triller müssen natürlich mit der Unterarmrolle ausgeführt werden statt mit den Fingern (vgl. hingegen Mozarts Brief an seinen Vater aus Mannheim, 16. November 1777). Seine Theorie ist für Spezialfälle denkbar (wenn ja, so noch am ehesten beim Triller, wenn etwa z. B. ein Triller sich lange und glänzend entwickeln soll). Als Norm kann sie im übrigen nicht aufgestellt werden. Jedoch alles in allem genommen, liegt viel ernste Arbeit in dem Werk. Unser Ideal wäre, ein Werk über die pianistische Kunst zu erhalten von einem, der nicht nur alle Zweige des Klavierspiels beherrscht, sondern darüber hinaus ganz allgemein als Musiker tätig ist, also z. B. von einem Pianisten wie Hans von Bülow, Johannes Brahms, Felix Mendelssohn Bartholdy, Karl Maria von Weber, Mozart. Denn die besten Werke der Klavierliteratur (Chopin ausgenommen) sind aus einem ganz allgemein musikalischen Geiste geboren.

184. **E. Söchting**: Rollung und Schwung. Zehn leichte Etüden für Klavier. op. 104. — Melodie und Rhythmus. Zehn leichte Etüden für Klavier. op. 105. Heinrichshofens Verlag, Magdeburg. (je Mk. 1.—.)

Es leben Meister der Harmonik unter uns (Richard Strauß, Max Bruch u. A.), aber wir stoßen auch auf erschreckende Spuren von Barbarei. Hat sich Söchting je in der Harmonik, in der Komposition mit dem gleichen Ernste geschult wie in der Klaviertechnik? Wo bleibt hier seine Kultur? Man geht auf seine Zumutungen ein. Mit mancher harmonisch monströsen These wäre am Ende doch noch zu hantieren. Allein es kommt zu nichts. Er hat keinen Sinn für Verhältnisse und Maße und schreibt Durchführungen zu ganz anderen Voraussetzungen. Die Kunst der Komposition hat Söchting nicht ernst genug genommen und daher Arbeiten geliefert, die der musikalischen Jugend nicht empfohlen werden können.

185. **Karl Tausig**: Tägliche Studien für Pianoforte (H. Ehrlich). Vollständig umgearbeitet sowie mit Varianten und Anmerkungen versehen von Theodor Wiehmayer. Heinrichshofens Verlag, Magdeburg. Band I und II. (je Mk. 3.—.)

Theodor Wiehmayer spricht sich in der Vorrede deutlich über die Gesichtspunkte aus, nach denen er die Umarbeitung vollzogen hat. Zum Vorteile des Werkes notiert Wiehmayer nicht sämtliche Übungen in C-dur. Die Varianten, die aufgenommen wurden, sind sinnvoll und arbeiten zum Teil das, worauf es ankommt, noch deutlicher heraus. Ob freilich die Änderungen in den Fingersätzen durchweg im Sinne Tausigs sind, ist eine andere Frage. Tausigs Technik war im wesentlichen eine Falltechnik.

186. **Karl Pieper**: Technische Studien zu Chopin's Klavieretüden. Verlag: C. F. Kahnt Nachfolger, Leipzig. Heft 1 und 2. (je Mk. 2.—.)

Es ist ein reichhaltiges Material von Vorstudien dargeboten, von denen jeder nach Anlage und technischer Reife das für ihn Geeignete auswählen und mit Gewinn sich nutzbar machen wird. Oskar Wappenschmitt

187. **Wilhelm Kienzl**: „O schöne Jugendtage!" Zehn kleine Klaviergedichte für die Jugend zu instruktiven Zwecken komponiert, mit Fingersatz versehen und nach dem Schwierigkeitsgrade geordnet. op. 80. Zwei Hefte. Verlag: Vieweg, Berlin-Lichterfelde. (Mk. 4.50.)

Reizende kleine Stücke von süßer Melodik und feiner Charakteristik, die alle Klavierlehrer mit Freude und Nutzen im Unterricht gebrauchen werden, und die daher aufs wärmste zu empfehlen sind.

188. **A. Goedicke**: Deux préludes pour piano. op. 19. Verlag: Russischer Musikverlag, Berlin und Moskau. (Mk. 1.20.)

189. **G. Catoire**: Quatre préludes pour piano. op. 17. Verlag: Russischer Musikverlag, Berlin und Moskau. (Mk. 3.—.)

190. **Hugo Daffner**: Fünf Stücke für Klavier zu zwei Händen. op. 8. — Drei Stücke für Klavier zu vier Händen. op. 9. Verlag: Otto Junne, Leipzig. (Mk. 4.25 und Mk. 4.—.)

Die Präludien beider russischer Autoren sind von verworrener Sprödigkeit, die sich auch mehrfachen Versuchen der Aneignung nicht klärt und ergibt: Harmonieführung wie melodische Erfindung lassen Einfachheit und Sicherheit vermissen, ohne die ein wirkliches Kunstwerk nicht bestehen kann. Von Daffners Kompositionen sind die zweihändigen den vierhändigen bei weitem vorzuziehen, obwohl beide in keiner Hinsicht hervorragend sind: auch hier läßt der gesuchte Charakter der Melodik keinen ungestörten Genuß aufkommen.

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

191. **Olallo Morales:** Sonate (Des-dur) für Pianoforte. op. 7. Verlag: Ries & Erler, Berlin. (Mk. 5.—.)

Wiederum eine der vielen modernen Sonaten, die wegen des absoluten Mangels an architektonischem Aufbau und melodischer Durchführung diesen Namen mit völligem Unrecht führen: in Wahrheit liegt eine ungegliederte, namentlich in den Ecksätzen zerflossene Phantasie vor, fast durchweg von reizloser Sprödigkeit. Daß der Komponist den Hörer um den so wohltuenden klanglichen Wechsel betrügt, der seit alters in den Sätzen der Sonaten üblich ist, vielmehr alle vier Sätze in derselben Tonart hält, zeugt von mangelnder Feinhörigkeit in der Grundstimmung der Komposition. Albert Leitzmann

192. **Alte Meister des Violinspiels.** Für den praktischen Gebrauch zum ersten Male herausgegeben von Arnold Schering. Verlag: C. F. Peters, Leipzig. (Mk. 3.—.)

Zu einem geradezu erstaunlich billigen Preise werden in ausgezeichneter Ausstattung 13 Werke alter Meister für Violine mit Klavierbegleitung geboten. Diese dürfte wohl durchaus von dem Herausgeber herrühren, der leider nicht angibt, ob die Begleitung ursprünglich nur in einem bezeichneten Basse oder aus Streichinstrumenten bestanden hat; sicherlich ist aber seine Klavierbegleitung sehr geschickt und wohl auch in der Hauptsache durchaus stilgemäß. Ich vermisse auch jede Angabe über den Fundort dieser alten Werke. Irreführend ist die Bezeichnung „zum ersten Male herausgegeben"; selbst wenn dies zu den Worten „für den praktischen Gebrauch" zusammengehört, so trifft es für die erste Sonate in A-dur von Corelli nicht zu, da diese in praktischen neuen Ausgaben bei Augener und auch bei Novello in London erschienen ist. Trotzdem wir alte Violinmusik in neuen Ausgaben in reichlichem Maße besitzen, muß diese Scheringsche Sammlung wegen ihres wertvollen Inhalts auf das wärmste begrüßt werden. Sie enthält zunächst sechs Werke italienischer Meister; am wertvollsten dürfte davon das Präludium in c-moll (woraus?) von Vivaldi sein, das zum Haus- und Konzertgebrauch nicht genug empfohlen werden kann. Ganz herrlich ist die c-moll Sonate von Tartini und auch die in A-dur von Porpora, die vor der in Davids Hoher Schule abgedruckten Porporaschen Sonate bei weitem den Vorzug verdient. Die schon erwähnte Corellische Sonate wird man auch mit Interesse spielen, ebenso die in e-moll von Veracini, der diese Tonart geliebt zu haben scheint, da wir noch verschiedene Sonaten in ihr von ihm haben. Nicht gar so zopfig wie so manches andere Werk von Locatelli sind die von Schering mitgeteilten Variationen in B-dur. Von den drei französischen Werken ist die f-moll Sonate von Tremais (1736) das bedeutendste. Eine niedliche Spielerei ist das Rondo „Les Cloches" (1705) von Jean Ferry Rebel; anmutig erscheint mir das Adagio von Pierre Vachon. Die vier Werke deutscher Herkunft sind wegen ihres musikalischen Inhalts besonders willkommen zu heißen, vor allem das Präludium und die Variationen in e-moll (1688) von Johann Jakob Walther und die F-dur Sonate von Franz Benda; aber auch das h-moll Andante aus einem Violinkonzert von Joh. Georg Pisendel und das Siziliano von Johann Adam Birckenstock werden mit Erfolg zum Vortrag gebracht werden können. — Die technischen Anforderungen, die in der ganzen Sammlung gestellt werden, sind keine übermäßigen, so daß sie Schülern zur Bildung des Geschmacks und zur Erlangung großen Tons verhältnismäßig früh in die Hand gegeben werden kann.

193. **Maurice Moszkowski:** Quatre morceaux pour Violon et Piano. op. 82. Verlag: C. F. Peters, Leipzig. (Heft I und II je Mk. 1.50.)

Seit seinen prächtigen zwei Stücken op. 16 (Ballade und Bolero) hat Moszkowski leider nichts mehr für Violine mit Klavierbegleitung geschrieben (die ungemein dankbaren, sehr melodiösen vier Stücke op. 56 sind Arrangements aus seiner Bühnenmusik zu Grabbes „Don Juan"). Die Geiger können nun erfreut sein, daß der feinsinnige, elegante Salonkomponist sich ihrer erinnert hat. Wenn auch die vorliegenden vier Stücke an Frische und Großzügigkeit hinter op. 16 zurückstehen, so sind sie doch dankbare, empfehlenswerte Vortragsstücke. Viel Feines bietet No. 1, auch in der Begleitung; sie trägt die Bezeichnung „Les Nymphes". No. 2 ist eine pikante Caprice. Ungemein wirkungsvoll ist die Melodie No. 3, zu der als Gegenstück sehr gut die Humoreske No. 4 paßt.

194. **Othmar Schoeck:** Sonate für Violine mit Klavierbegleitung. op. 16. Verlag: Gebr. Hug & Co., Leipzig. (Mk. 5.—.)

Ständen auch die beiden andern Sätze dieser Sonate auf derselben Höhe wie der erste, so wäre dieses Werk des jungen Schweizers geradezu ideal zu nennen. Sicherlich sind aber der langsame Satz, der mitunter an Bach erinnert, und das Finale keineswegs unbedeutend: in letzterem erscheint mir das zweite Thema nur gar zu leicht gewogen. Ganz herrlich, voll feinster Inspiration, reizvoller Melodik und thematischer Arbeit ist der erste Satz. Alles in allem ist diese Sonate ein hocherfreuliches Werk, in das sich zu vertiefen sehr lohnend ist.

195. **Jean Sibelius:** „Voces intimae". Quartett für zwei Violinen, Viola und Violoncello. op. 56. Verlag: Schlesinger, Berlin. (Partitur Mk. 1.—; Stimmen Mk. 12.—.)

„Voces intimae". Durch diese Bezeichnung hat der höchst eigenartige finnische Tondichter offen erklärt, daß er sich mit seinem ersten Streichquartett nicht an das große Publikum wendet; er gibt darin in der Hauptsache feine Stimmungsmalerei, wenngleich er in dem Scherzo (Satz 4) und dem Finale, einem flotten tanzartigen Satz, einen recht derben, ich möchte sagen: rustikalen Ton anschlägt. Ungeteilten Beifall dürfte vor allem das wahrhaft poetische, oft geradezu verklärte Adagio (Satz 3) finden, ebenso wohl auch der erste Satz, der sehr schön einsetzt, im weiteren Verlauf aber manches Gezwungene und Gesuchte bringt. Am wenigsten Interesse vermag ich dem unmittelbar daran sich schließenden Intermezzo abzugewinnen. Unsere Quartettvereinigungen werden an diesem immerhin etwas fremdartigen Werke kaum vorübergehen können.

Wilhelm Altmann

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

KRITIK

OPER

HALBERSTADT: Ein hochbedeutsames künstlerisches Ereignis, nicht nur für Halberstadt und seine Umgebung, sondern für die Pflege der Wagnerschen Kunst in Deutschland überhaupt war das diesjährige Richard Wagner-Festspiel: „Die Meistersinger von Nürnberg", das unter der Leitung des Theaterdirektors J. Meißner stattfand. Hochbedeutsam waren die Aufführungen wegen der vollendeten Darbietungen, die sich getrost Bayreuth an die Seite stellen dürfen, und ferner weil zum ersten Male in deutschen Landen eine Volks- und Schülervorstellung bei freiem Eintritt damit verbunden war. Verschiedene Faktoren wirkten zusammen, um die Vorführung zu einer einzigartigen, glänzenden Leistung zu gestalten. Anton van Rooy als Hans Sachs war unübertroffen. Im zweiten und ganz besonders im dritten Akte leistete er Außergewöhnliches. Neben ihn sei Josef Geis gestellt, der den Beckmesser in einer ganz vollendeten Weise, frei von allen Übertreibungen, auf die Bühne brachte. Rudolf Moest (Pogner), Adolf Gröbke (Walter), Eduard Lichtenstein (ein prächtiger David) und Elisabeth Böhm-van Endert (Eva) reihten sich dem Erstgenannten würdig an. Außerdem waren die Nebenrollen mit erstklassigen Künstlern besetzt. So kam es, daß die Ensemble-Sätze, und vor allem das Quintett, zu wunderbarer Wirkung kamen. Der Chor, verstärkt durch 120 Herren und Damen vom hiesigen Musikverein, Gymnasium und Seminar, bewährte sich sehr gut. Die musikalische Leitung hatte Eduard Mörike (Halle) inne, der die Aufführung jedesmal mit gleicher Hingabe durchführte. Das Orchester (verstärkte Kapelle des hiesigen 27. Inf.-Reg.) war von Musikdirektor Hellmann einstudiert, und sein weit über die Grenzen unserer Stadt bekannter Name bürgt ja schon für die gediegene Ausführung. Uneingeschränktes Lob verdienen auch die herrlichen Bühnenbilder. Die Volks- und Schülervorstellung wurde genau in derselben Besetzung gegeben, wie die beiden Hauptvorstellungen. Alle Schichten des Volkes, Schüler aus sämtlichen Schulen waren vertreten. Die Spannung und Erregung, die auf vielen Gesichtern zu lesen war, und der Beifall, der nach den Aktschlüssen gewaltig hervorbrach und am Ende sich gar nicht legen wollte, mögen als Zeichen dafür gelten, daß Richard Wagners Kunst, zumal wenn sie in dieser mustergültigen Weise dargeboten wird, auf jedes fühlende Menschenherz seinen Eindruck nicht verfehlen wird. Als ein weiterer Erfolg im Anschluß an die großartig verlaufenen Tage der Festspiele sei noch die Gründung eines Harzer Richard-Wagner-Festspielvereins erwähnt, der in jedem Jahre Musteraufführungen, besonders der Wagnerschen Werke, ermöglichen will. An der Spitze des Vereins steht Geheimrat Prof. Dr. Kehr, der ja überhaupt die Seele der ganzen Festspiele ist, sie ins Leben gerufen und auf diese bedeutsame Höhe gebracht hat. Die große Wagnergemeinde ist ihm besonderen Dank schuldig für die Verbreitung der Wagnerschen Kunst auch in solchen Kreisen, denen sie sonst meist verschlossen blieb.

Hans Traebert

KONZERT

AUGSBURG: Eine Aufführung des „Elias" von Mendelssohn durch den Oratorienverein unter Wilhelm Weber leitete die zweite Hälfte der Saison ein. Solistisch erfreute dabei besonders Mientje van Lammen. Seinem rühmlichen Bestreben, vor allem auch modernen Chorwerken seine Kräfte zu widmen, entsprach der Verein mit der süddeutschen Erstaufführung von Georg Schumanns „Ruth". Der Chor, das Städtische Orchester, die Solisten Marie Möhl-Knabl, Iduna Walter-Choinanus und Alfred Naef taten ihr Bestes, den anwesenden Komponisten zu befriedigen. Wandelt Schumann in diesem op. 50 stark auf Wagnerschen „Tristan"-pfaden, so zeigte er sich am folgenden Abend in einer Kammermusik der Musikschule durch Vorführung seines Klavierquartetts in f-moll op. 29 als Könner und Stimmungsmensch im Sinne des großen Vorbildes Brahms. Drei Herren des Frankfurter Rebner-Quartetts waren dem am Flügel wirkenden Tonsetzer treffliche Assistenten. Weiterhin spendete der Oratorienverein einen Liederabend des Künstlerpaares von Kraus, von Felix Mottl begleitet. Doch wird man dem Verein und seinem musikalischen spiritus rector hauptsächlich für die splendide Darbietung von sechs Beethovenkonzerten Dank wissen. Sie brachten die neun Symphonieen, die Arie „Ah perfido", den Liederkreis „An die ferne Geliebte", von Emma Tester bzw. Alfred Naef gesungen, die Klavierkonzerte in c-moll (Elsa Krüger) und G-dur (Max von Pauer), das Violinkonzert (W. Wolf), die Violinromanzen (Emil Preißig) und drei der weniger oft gespielten Ouvertüren. Das verstärkte Städtische Orchester erwies sich in diesen Abenden als routinierte Körperschaft und Wilhelm Weber als umsichtiger Führer. — Die Musikschule feierte Chopin's 100. Geburtstag durch einen dem Meister gewidmeten Abend. — Alfred Megerlin (Antwerpen) bekundete vortreffliche Qualitäten als Violinvirtuose. — In derselben Eigenschaft stellte sich auch der Russe A. Miller mit vielem Temperament, aber weniger technischer und musikalischer Ausgeglichenheit vor. — Eine angenehme Abwechselung bereitete der Gitarrevirtuose Mozzani (Bologna) durch seine Vorträge. — Von einheimischen Kräften machte sich das Trio Emma Martin, W. Wolf und Karl Müller durch zwei Kammermusik-Abende verdient. Die als Novität aufgeführte Suite in g-moll für Violine und Klavier von W. Wolf ist eine tüchtige Arbeit, in der Erfindung jedoch zu unselbständig. Mit Tschaikowsky's Klaviertrio boten die Konzertgeber ihr Bestes. — Otto Hollenberg gab einen Klavierabend, in dem er neben Chopin'schen Kompositionen den „Carnaval" von Schumann und die C-dur Sonate op. 1 von Brahms zum Vortrag brachte.

Otto Hollenberg

BROMBERG: Das Berliner Blüthner-Orchester brachte uns Provinzlern wahre Offenbarungen durch seine Tonfülle und künstlerische Disziplin. Dem Dirigenten Arnold Schattschneider von hier danken wir für das Programm („Meistersinger"-Vorspiel, „Fünfte", „Tod und Verklärung", Tschaikowsky's „Symphonie pathétique"). Klavierabend Wilhelm

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Backhaus. Seit d'Albert's Abgang hat kein Pianist solchen Eindruck auf mich gemacht. Er mochte spielen, was er wollte — alles wurde zu Erlebnissen. Ein Riese mit einem Kinderherzen. — Auch Artur Schnabel erwies sich als großer Könner, doch neigt er zu Grübelei und Raffinement. — Bruno Hinze-Reinhold zeigte seine reife, etwas konventionelle Kunst an den viel zu selten gespielten „Variations sérieuses" von Mendelssohn. — Sehr gefiel Emil Sauers Klavierkonzert c, leider einseitig virtuos gespielt von Otto Rebbert. — Die Pianistin Hedwig Münzel bringt für den großen Stil so gut wie nichts mit; vorzüglich liegt ihr aber die kleine, „weibliche" Kunst. — Franz Czerny, ein gediegener Pianist und sinniger Musiker, machte uns mit der wertvollen Ballade As von Reinecke bekannt. — Gertrud Klein zeigte mit Weber und Grieg pianistische Qualitäten. — Ernestine Boucher glänzte als Geigen-„Virtuosin". — Jaques van Lier, dessen Kunst sich sehr vertieft hat, entzückte durch eine Cello-Sonate von Valentini-Piatti. — Ferner besuchten uns das tüchtige Klingler-Quartett, das nicht besser gewordene Holländische Trio, die temperamentvolle Pianistin Gisella Groß, sowie die Sänger und Sängerinnen Arthur van Eweyk Ottilie Metzger, Susanne Dessoir, Vally Fredrich-Höttges, Margarethe Steiner, Elisabeth Lee. — Die Liedertafel unter E. Niepel führte Cherubini's farbloses Requiem auf; die Singakademie unter Schattschneider brachte Haydns „Schöpfung" (Solist Otto Schwendy), Brahms' „Schicksalslied", Wolfs „Feuerreiter", Ertels „Hero und Leander" und Gernsheims „Der Nornen Wiegenlied".

Willi Wellmann

CHEMNITZ: Auch in der zweiten Hälfte der dieswinterlichen Konzertsaison lag der Schwerpunkt in der Vokal-, nicht in der Orchestermusik. In der Lukaskirche brachte am Bußtag Max Reger den „100. Psalm" für Chor, Orchester und Orgel persönlich zur Erstaufführung. Das Werk ist eine meisterhafte musikalische Illustration des idealen Chortextes, der Empfindungen und Gedanken großer Massen ausspricht. Jeder der drei Teile bildet, wie das Ganze, ein gewaltiges crescendo; die Krönung ist der dritte Teil, eine geniale, in einzigartiger kontrapunktischer Meisterschaft gearbeitete Doppelfuge. Mit Zyklopenhänden türmt Reger hier die Tonmassen auf. Wie ein Dithyrambus auf die Freude in Gott rauscht und wogt es am Schluß, wo zu den Themen der Doppelfuge sich der Lutherchoral „Ein feste Burg" gesellt von Posaunen, Trompeten und Orgel durchgeführt. Neben Regers Psalm stand in der Erstaufführung das Oratorium „Das tausendjährige Reich" von Albert Fuchs. In die gemütandringende Musik mischt sich leider mancher triviale Zug, namentlich verflacht die Musik nach dem Schlusse zu. Reger dirigierte mit Schwung; der Lukaschor unter Georg Stolz leistete Großes, Fischer-Sondershausen und Frl. Baak-Chemnitz sangen die Soli vollendet. Das Orgelkonzert von Bossi spielten Stolz (Orgel) und die städtische Kapelle unter Reger durchaus stilvoll. — Der Lehrergesangverein wiederholte unter des Komponisten Leitung das Chorwerk „Frau Minne" von Franz Mayerhoff, der nunmehr zum ersten Liedermeister des Vereins gewählt ist und der in einem besonderen Liederabend, in dem Martha Stapelfeld die „Zigeunerlieder" von Brahms u. a. mustergültig vortrug, den Einfluß seiner feinsinnigen Schulung auf die Sänger bereits nachwies. — Mit einer gelungenen Aufführung von „Romeo und Julia" von Berlioz beschloß der Musikverein unter Kantor Winklers eifriger Führung seinen genußreichen Zyklus großer Chorwerke. — In schönem Wetteifer betätigten sich unsere Kantoren durch Veranstaltung zahlreicher Kirchenkonzerte: Petrikirche (Kantor Bemmann): Weihnachtslieder aus Tirol und Oberbayern, bearbeitet von G. Winter, Weihnachtslied aus dem zwölften Jahrhundert von R. Volkmann, Bachs Motette „Lob, Ehre, Weisheit"; Paulikirche (Kantor Reim): Bachsche Choräle, kontrapunktisch interessante alte Chöre von Jomelli, H. Schütz; Lutherkirche (Kantor Trägner): Weihnachtslieder von Reger, Tschaikowsky, feinsinnige „Sprüche" von Arnold Mendelssohn; Johanniskirche (Kantor Hasse): wertvolle Kirchenchöre von Palestrina, aus den „preußischen Festliedern" von Eccard und Stobäus und aus dem Gesangbuch des Schemelli, moderne Chöre von A. Becker und G. Schreck. In der Jakobikirche (Franz Mayerhoff) erlebte die „Johannespassion" mit Ludwig Heß und Geßner-München, Schreiber (Alt), Lohse (Sopran), Loch (Baß) aus Chemnitz eine eindruckstiefe, stilreine Aufführung. — Zu neuem Leben erwachte die Kammermusik. Hier ist neben dem Instrumentalverein, der zahlreiche Werke mit vorausgehenden Erläuterungen bot, Tonkünstler E. Richter am meisten tätig, der mit dem Quartett des Leipziger Gewandhauses einen Brahms- und Beethovenabend veranstaltete. — Organist Pfannstiehl spielte in zwei eigenen Konzerten mit hoher Vollendung alte Meister (Vorläufer Bachs) und moderne: Variationen von Degner, 94. Psalm von Reubke, Bachfuge von Liszt. — In den Orchesterkonzerten der städtischen Kapelle, zu deren Leiter als Nachfolger Prof. Pohles Oskar Malata gewählt ist, wandelte man bekannte Bahnen, so daß ein besonderes musikalisches Interesse nicht befriedigt wurde. Von Neuheiten hörten wir eine gut gearbeitete Tondichtung „Erlösung" von Blumer, die liebenswürdige, anspruchslose vierte Symphonie von Prinz Heinrich von Reuß, eine fünfsätzige Serenade von Percy Sherwood, die durch weises Maßhalten, Klarheit und Anmut der Tonsprache sich auszeichnet, ohne besonderen Anspruch auf Ursprünglichkeit zu erheben, eine Serenade des heimischen Musiklehrers O. Böhme im Variationsstil. — Das interessanteste Orchesterkonzert gab Kantor Hasse mit Karl Straube als Solisten und erstmaliger Aufführung von Regers Symphonischem Prolog und Bruckners Achter Symphonie. — Von Solisten hörten wir: Karl Flesch, Arthur de Greef, Jean Gerardy, Anna Stronck-Kappel, Emilie Buff-Hedinger, Tilly Cahnbley-Hinken, Carlotta Stubenrauch, Alfred Kase, Martha Stapelfeld, den Lautensänger Sven Scholander u. a.

Richard Oehmichen

DANZIG: Fr. Brase gab 25 populäre Symphoniekonzerte mit durchweg edlem Programm in ausgezeichnet feuriger und präzisester Ausführung. Originell darin auch als

Digitized by Google
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Komponist mit einer Symphonie und einer Suite bedeutend hervor. — Binder mit der Singakademie exekutierte „Fausts Verdammung“ von Berlioz, Händels „Samson“ und am Karfreitag Haydns „Schöpfung“ mit Geschmack und Geschick. (Solisten bei Berlioz und Haydn: Dr. Roemer, Fitzau, Bekker, Baum, Anna Hartung, Koenenkamp). Er führte uns ferner Emil Sauer wieder zu, der wie ein wiedererstandener Liszt wirkte. Binder dirigierte mit fester Hand und lebendigem Geist: Klughardts Symphonie in c-moll und Gernsheims Symphonie „Mirjam“, neuklassische Werke von großer Bedeutung, dazu Grieg's interessante Suite „Aus Holbergs Zeit“, brachte uns ebenso die inhaltreiche Serenade für Orchester op. 49 von Draeseke, auch Beethovens Sechste und, von Kathleen Parlow unvergleichlich gespielt, Bruchs g-moll Violinkonzert. Er begleitete Elena Gerhardt einen Liederabend, der sie, wie schätzbar auch sonst, nicht auf der vorjährigen Höhe zeigte. — In drei Trio-Abenden mit dem hier neu domizilierten feinen Geiger Henry Prins und dem hochgeschätzten Fritz Becker (Berlin) gab Binder Beethoven op. 121a, 12, 69, 70 No. 2; H. G. Noren op. 28; Brahms op. 100; Arensky op. 32; Dvorak op. 65; Reger (Violinesolo) op. 91 No. 2. Prins (mit Mozarts Violinkonzert Köch. 218, Corelli's Follia, Tor Aulins neuestem Konzert op. 14) führte sich glänzend ein als Lehrer an dem westpreußischen Konservatorium. — Unterzeichneter gab im dritten Jahrgang seiner „Hörstunden“ deren 10: Musik der Wonne und des Wehs, Die vier Jahreszeiten, Aus alter Zeit, Vortrag über Auffassung und Kritik, nebst Beethoven-Stunde am Klavier, Konzert am Hofe Friedrichs des Großen (900 Zuhörer), je einen Bach-, Mendelssohn-, Schumann-, Mozart- und Beethoven-Abend, beteiligt als Pianist und Regisseur, mit Opern- und lokalen künstlerischen Kräften, und Sprecher. — In den vier Aufführungen des Orchestervereins unter Schwarz interessierten besonders Efrem Zimbalist mit idealem Vortrage des Violinkonzerts von Glazounow, dem russischen Chopin, die Kammersymphonie von Wolf-Ferrari, Suite in Kanonform von J. O. Grimm, Bruckners E-dur Symphonie, Godowsky mit seinen Bearbeitungen altfranzösischer Klaviermusik, Therese Schnabel-Behr mit Brahms' Volksliedern und Rhapsodie. Den Männerchor leistete bestens der Lehrerverein unter Schwarz. Er gab ebenso Bruchs „Frithjof“; Solisten waren Denys und Frau Schauer-Bergmann. — Auf höchster Stufe der Vollendung stand nach wie vor das Quartett R. Kroemer-Schwiechefsky-Senger-Pelz mit Beethoven op. 131, 132 und vielem Modernen. Als Solist ersten Ranges bewährte R. Kroemer sich von neuem in eigenem Konzert, von Hugo Kroemer gleichartig sekundiert, und in einem bedeutsamen Konzert „Ältere Meister“ mit Koenenkamp (reizvollem und tüchtigem lyrischen Tenor) und Adami am Klavier. — Aus den verdienstlichen Sonaten- und Liederabenden von Wernicke (Violine) und Helbing (Klavier) ist hervorzuheben: Altmeister Glommes Vortrag des Zyklus „Eliland“ von Stieler, Sonaten von Sjögrén op. 15, Ethel Barns, Kiel op. 35 No. 2, Schubert op. 137 No. 3, Händel No. 5. — Wunder der Gesangskunst erlebte man von der scheidenden Emilie Herzog mit höchst interessantem, vielseitigem Programm und von Julia Culp. Frl. Röver betrat diese Bahn mit gutem Erfolg. – Zauberhaft wirkte Joan Manén mit Mendelssohns Violinkonzert und einem eigenen „Lied“. Programm stellenweise agentenhaft. — Das Quartett Marteau-Becker zeigte sich in seiner besonderen Art der Vollendung. — Das Berliner Philharmonische Orchester spielte glänzend Strauß' „Don Juan“, nicht einwandfrei die große Leonoren-Ouvertüre (aus dem Propheten wurde in der Fanfare der vergnügte Postillon) und eine Symphonie von Kurt Adami, technisch musterhaft, aber nach des Autors Aussage nicht in seinem Sinne, auch mit unzulässiger Kürzung des Adagio, so daß ein Urteil mißlich. Carl Fuchs

DARMSTADT: Die Konzertsaison dieses Winters, die sich in ihrer zweiten Hälfte durchweg auf einem erfreulichen künstlerischen Niveau hielt, brachte Höhepunkte mit den Solistenabenden von Backhaus, Burmester und Godowsky, dem erstmaligen Auftreten des Wiener Rosé-Quartetts und drei Orchesterkonzerten: der Meininger Hofkapelle (mit Wilhelm Bergers Variationen op. 97 als Novität), dem Wiener Konzertvereins-Orchester unter Martin Spörr, der uns mit Bruckners „Fünfter“ bekannt machte, und einem zum Besten des Hilfsfonds der Hofmusik veranstalteten Hoforchester-Konzert, das in glänzender Wiedergabe Berlioz' „Romeo und Julie“ brachte. Der Musikverein führte Verdi's „Requiem“ und Bachs „Matthäus“-Passion auf; die beiden einheimischen Kammermusik-Vereinigungen erfreuten durch Vorführung verschiedener Neuheiten älteren und neueren Ursprungs. Der Richard Wagner-Verein ließ mit einem Arnold Mendelssohn-Abend mit großem Erfolge unsern trefflichen einheimischen Komponisten wieder einmal zu Worte kommen, dem Ludwig Heß ein ausgezeichneter Interpret war, während der Mozart-Verein desselben Tondichters herrliches Chorwerk „Pandora“ in glänzender Aufführung bot. Weiter sind zu nennen: von Pianisten: Wilhelmine Heiß, Hedwig Marx-Kirsch, Elly Ney, Hedwig Schoell, Edouard Risler, Emeric von Stefaniai und Frederik M. Voß; von Geigern: Fritz Mehmel, Ernst Schmidt und Arrigo Serato; von Sängern und Sängerinnen: Thomas Denys, Nicola Geiße-Winkel, Dr. Piet Deutsch, Paul Schmedes, Alfred Stephani, Maria Philippi, Sophie Schmidt-Illing und Elsa Laura von Wolzogen. — Den interessanten Schluß der Saison bildete Anfang Juni ein dreitägiges Kammermusikfest, das wieder unter dem Protektorat des Großherzogs von Hessen stand, der, wie in den Vorjahren, sämtlichen Veranstaltungen von der ersten bis zur letzten Note anwohnte. Während die beiden ersten Tage, deren Programme den Klassikern und Romantikern gewidmet waren und u. a. eine Schumann-Abteilung zur Vorfeier des 100jährigen Geburtstages des Tondichters brachten, über das, was man hier im Winter gewöhnlich zu hören bekommt, in keiner Weise hinausragten, gestaltete sich der letzte Festtag zu einem Tonkünstlerfest im kleinen, bei dem nicht weniger als vier unserer besten deutschen Tondichter

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

bei Vorführung ihrer Werke Pate standen. Sehr hübsche Erfolge erzielten das Klaviertrio von Stefan Krehl (D-dur, op. 32), ein ganz auf Empfindung gestimmtes Stück, das vielleicht hin und wieder etwas prätentiöser auftritt, als gerade nötig, durch seine glückliche melodische Erfindung und elegante Faktur aber den Hörer rasch besticht, und ein Streichquartett in a-moll op. 55 von Felix Woyrsch, das bei dieser Gelegenheit seine Uraufführung, aus dem Manuskript, erlebte. Es geht in seinen vier knapp gehaltenen Sätzen zwar nirgends sehr in die Tiefe, erfreut aber durch sein gesund-deutsches Empfinden und seine klare musikalische Gliederung. Hans Pfitzners Klavierquartett in C-dur op. 23, bei dem der Komponist selber am Flügel saß, litt sehr unter einer wenig glücklichen Ausführung seitens der Streicher, so daß es schwer fiel, ein gerechtes Urteil über das Werk selbst zu fällen. Dagegen fanden die Pfitznerschen Lieder, ebenso wie die von Reger und Schillings eine sehr warme Aufnahme beim Publikum. Das krönende Finale des Ganzen bildete auch diesmal eine Max Regersche Komposition: sein Klavierquartett in d-moll op. 113, das in der Woche zuvor auf der Tonkünstlerversammlung in Zürich, ebenfalls unter des Autors Assistenz, aus der Taufe gehoben worden war und bei uns zur ersten Aufführung in Deutschland kam. Es ist ein Werk von grandiosem Themenreichtum und imponierender Erfindungsüppigkeit, das mit einer geradezu lapidaren Tonsprache zu uns spricht und in der ätherischen Schönheit des Larghetto hehrste künstlerische Höhen erklimmt. Reger, der den Darmstädter Festen von Anfang an eine der festesten Stützen gewesen, war es denn auch, der neben dem trefflichen Hamburger Geiger Gustav Havemann, der seinerzeit die Initiative dazu gab, die Hauptehren der Tage einheimste. Mitwirkende waren ferner Mientje Lauprecht-van Lammen, Ilona Durigo, Frederic Lamond, der Flötist August Köhler, die Darmstädter Kammermusik-Vereinigung und das Hamburger Havemann-Quartett. H. Sonne

EMDEN: Das Musikleben der Hauptstadt Ostfrieslands wird von Jahr zu Jahr besser. In diesem Winter gab es drei sehr gediegene Konzerte des hiesigen Konzertvereins, der Erika Wedekind für den ersten Abend gewonnen hatte. — Der Emder Verein zur Pflege volkstümlicher Musik veranstaltete mehrere Matineen, darunter eine Richard Wagner gewidmete. Das Beste aber, was hier seit langen Zeiten gehört wurde, war die Aufführung der „Schöpfung" unter Musikdirektor Kummers vorzüglicher Leitung. Die Soli wurden von Fanny Opfer (Sopran), Richard Fischer (Tenor) und Otto Süße (Baß) vorzüglich gesungen. Chor und Orchester waren in jeder Weise mustergültig. Th. Clement

ERFURT: Die beiden Musikvereine unserer Stadt gaben, wie in den Vorjahren, so auch in diesem Jahre je fünf Abonnementskonzerte. Das erste des Sollerschen Musikvereins wurde von Joan Manén (Violine) und Alma Stencel (Klavier) bestritten, die mit der Kreutzer-Sonate von Beethoven, sowie mit Solostücken von Beethoven, Paganini, Chopin, Manén und Bazzini aufwarteten. Das zweite Konzert fand in der Form eines Tschaikowsky-Wagner-Abends statt. Der Vereinsdirigent Max Kopff zeigte sich namentlich in der „Pathétique" als ein tüchtiger Musiker, dessen Leistung um so mehr anerkannt werden muß, als ihm in der Stadttheaterkapelle ein keineswegs erstklassiges Orchester zur Verfügung stand. Als Solistin betätigte sich Albine Nagel (Coburg). Im dritten Konzert gelangte der „Elias" von Mendelssohn mit Selma vom Scheidt, Cilla Tolli, Benno Haberl und Friedrich Strathmann (sämtlich aus Weimar) zu einer recht gelungenen Wiedergabe. Für das vierte Konzert war das Leipziger Gewandhausquartett gewonnen worden, das zum Gedächtnis Robert Schumanns das a-moll Streichquartett und im Verein mit Max Kopff das Es-dur Klavierquartett des Meisters zu Gehör brachte; die Herren Wolschke und Kopff bereiteten dem Publikum auch mit der vortrefflichen Wiedergabe der Märchenbilder für Viola und Klavier einen großen Genuß. Das letzte Konzert brachte das „Deutsche Requiem" von Brahms. In Anbetracht der Schwierigkeit des Werkes muß das Gebotene anerkannt werden. Die Soli wurden von Emmy Küchler aus Frankfurt a. M. und Otto Semper aus Weimar gesungen. Dem Requiem ging die c-moll Symphonie von Beethoven voran. — Der Erfurter Musikverein brachte in seinen fünf Konzerten u. a. zu Gehör: Es-dur Symphonie von Haydn, Ouvertüre, Scherzo und Finale von Schumann, Chorphantasie und Neunte Symphonie von Beethoven, Adagio aus dem F-dur Quintett von Bruckner, instrumentiert von dem Vereinsdirigenten Richard Wetz. Ob Bruckner, wenn ihm das Adagio für Orchester geeigneter erschienen wäre als für Quintett, es nicht selbst gleich für Orchester geschrieben hätte? Weshalb also die Bevormundung eines Meisters wie Bruckner? Haben wir etwa Mangel an Originalwerken für Orchester? — Faust-Ouvertüre von Wagner, g-moll-Symphonie von Kalinnikow und „Messias" von Händel. Unter den Solisten sei zunächst Karl Flesch, der mit dem Violinkonzert von Beethoven und einer Sonate von Reger wieder ganz hervorragende Leistungen bot, und des weiteren Elisabeth Bokemeyer genannt, die u. a. das Es-dur Konzert von Liszt spielte. In den Chorwerken waren tätig: Selma vom Scheidt, Agnes Leydhecker, Käte Neugebauer-Ravoth, Paula Werner-Jensen, Leo Gollanin, Theodor Heß van der Wyk, Anton Kohmann und Otto Süße. Im ersten Konzert hörten wir auch Erika Wedekind, deren Technik immer noch bewundernswürdig ist. — Der Erfurter Männergesangverein gab unter der Leitung seines neuen Dirigenten Josef Thienel drei Konzerte, darunter einen Wagner-Abend, in denen viel Gutes auf dem Gebiete des deutschen Männerchorgesanges geboten wurde. — Die von der Akademie der Tonkunst veranstalteten Kammermusikabende erfreuen sich einer immer größeren Beliebtheit. Es kamen durch die Herren Hansmann (Violine), Julius Klengel (Violoncello), Voigt (Violoncello), von Roessel (Klavier) u. A. Werke älterer und jüngerer Meister in meist recht anerkennenswerter Weise zu Gehör; von Roessel errang außerdem mit einem Chopin-Abend vielen Beifall. — Unter den wenigen Solistenkonzerten,

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

die in der verflossenen Saison stattgefunden haben, muß das von Alma Brunotte (Gesang) und Margarete Bölling (Begleitung) an erster Stelle genannt werden. — Als ein geschmackvoller Sänger erwies sich der Baritonist Robert Spörry, der mit Unterstützung von Richard Wetz am Klavier einen Liederabend mit Werken von Beethoven, Schubert, Wetz und Wolf gab. — Schließlich verdient noch ein Konzert von Franz von Vecsey Erwähnung. Max Puttmann

FREIBURG i. B.: Unser Konzertleben war dieses Jahr ebenso reich an gut, zum Teil vollendet vorgetragener Musik, als arm an neuen Werken. Zu den stärksten im weiteren Sinne musikalischen Eindrücken gehörten die von jungen Damen und Kindern, Schülerinnen Dalcroze's, empfangenen, deren Reigentänze unter Klavierassistenz des Meisters entzückend sind. Die Symphoniekonzerte des Städtischen Orchesters unter Gustav Starke brachten von seltener gehörten Werken Schuberts gehaltvolle zweite Symphonie in B und Beethovens Tripelkonzert, vom Russischen Trio glanzvoll ausgeführt; am gleichen Abend spielten die Brüder Michael und Joseph Preß das Doppelkonzert von Brahms. Von den übrigen Solisten sei Efrem Zimbalist hervorgehoben mit seiner ebenso virtuosen als musikalisch genialen Wiedergabe von Glazounow's Violinkonzert. — Desselben Meisters Streichquartett in a-moll, von dem herrlichen Sevčik-Quartett gespielt, zählt zu den eindrucksvollsten Ereignissen des Winters. — Außer dieser Vereinigung gab eigene Konzerte u. a. Anna Hegner-Basel, die Führerin unseres trefflichen Streichquartetts, die mit Julius Weismann dessen Sonate Werk 28 spielte, wohl die stilistisch vollendetste seiner von echter Tonpoesie erfüllten Kammermusikschöpfungen; ferner die glänzende junge Pianistin Dora Mayer-Berlin, die auch in Regers Beethoven-Variationen mit Weismann zusammen einen künstlerischen Triumph feierte. — Als erste Kräfte lernten wir Rudolf Ganz-Berlin und Karl Wendling-Stuttgart in einem Sonaten-Abend für Klavier und Violine bewundern. — Die neun von Ernst Harms veranstalteten Künstlerkonzerte brachten diesesmal mit durchgängig großem Erfolge folgende Namen: Marteau-Becker-Quartett, Trio Marteau-Becker-Dohnányi, M. Preuse-Matzenauer und A. Schmid-Lindner-München, das Ehepaar Casals, Felix Senius und Frau, Fritz Kreisler, Willy Burmester, dessen hier noch unbekannter Begleiter Emeric v. Stefaniai als Solist stürmisch gefeiert wurde, Wanda Landowska, Felix v. Kraus. Letztlich erregte noch ein Sonaten-Abend (Bach-Mozart-Beethoven) von Ysaye und Pugno großes Entzücken, das bei den Kennern besonders durch Ysaye erregt wurde. — Ein Oratorium von Alexander Adam, dessen „Joß Fritz“ sich bereits zahlreicher Aufführungen erfreute, „König Enzio“, fand bei seiner Uraufführung durch den Musikverein großen Beifall. Das abendfüllende Werk, vorwiegend lyrischer Natur, ist vornehm und klangschön gehalten und weist in der sehr geschickten und empfindungsvollen Behandlung von großem Orchester, Chor, Solostimmen (Sopran, Tenor, Baß) und Orgel eine Fülle von Reizen auf. Ludwig Heß als königlicher Held Enzio, Hedwig Kaufmann als Ghita (Sopran) und Willy Paul-Freiburg (Bariton) sangen die anspruchsvollen Solopartieen.
Dr. Max Steinitzer

GIESSEN: Ein Konzertbericht kann keine Abhandlung über das Konzertwesen unserer Zeit sein, sonst wäre manches darüber anzumerken, mit welchen bald unüberwindlichen Schwierigkeiten eine kleine Stadt zu kämpfen hat, will sie sich den Luxus erstklassiger Konzerte gönnen. Denn solche hat auch dieses Jahr, aller Schwierigkeiten ungeachtet, der Konzertverein gebracht. Ein Beethoven-Abend mit der „Egmont“-Ouvertüre, dem Triple-Konzert und der Eroica eröffnete die Saison. Am Klavier lernten wir Cornelia Rider-Possart kennen, eine sehr schätzenswerte Künstlerin. Mit ihr brachten die Herren Hegar und Rebner das Beethovensche Konzert trefflich zur Geltung. Das zweite Orchesterkonzert brachte uns Schuberts große C-dur Symphonie, neben Mendelssohns „Melusine“ und Chopin's Klavierkonzert in f-moll. Am Klavier saß in voller Frische und Kraft Wilhelm Backhaus, dessen Spiel technisch und formal jedem Anspruch genügt und tosenden Beifall der Hörer auslöste. Die beiden Chorkonzerte brachten J. S. Bachs Weihnachtsoratorium und Beethovens Neunte. Von den Solisten gefielen besonders Gertrud Fischer-Maretzki und Heinrich Kühlborn (Tenor). In der Neunten Symphonie wirkten mit Hedwig Kaufmann, Alice Aschaffenburg, Anton Kohmann und Alfred Stephani (Darmstadt). Vor der Neunten spielte man noch Brahms' Zweite mit bestem Gelingen. Der Verein hatte für dieses Jahr die Kapelle des Frankfurter Palmengartens gewonnen und damit einen vorzüglichen Griff getan. Prof. Trautmann ist ein stets feinsinniger Leiter, der das Werk weit über alle gesuchten Effekte stellt, und mit seiner Person stets, oft nur allzu bescheiden, in den Hintergrund tritt. Er hat das Gießener Konzertwesen auf eine ganz hervorragende Höhe gebracht. — Neben diesen Hauptaufgaben des Vereins standen, wie früher, drei Solisten- und drei Kammermusik-Abende. Zuerst vereinten sich Henri Marteau und Max Reger zu einem ganz einzig gelungenen Abend mit Werken von Bach, Mozart, Brahms und Reger. Sie lösten eine stürmische und echte Begeisterung aus, wie vielleicht noch nie jemand in Gießen. Im zweiten Solistenabend lernten wir hier die temperamentvolle und höchst eigenartige Klavierkunst von Elly Ney kennen, einer warmblütigen, rassigen Künstlerin, sowie Stefi Geyer, die uns hier etwas abgespannt von den Strapazen der Konzertreisen erschien. Im letzten Solistenabend hörten wir neben der jungen, vielversprechenden Klavierspielerin Elisabeth Bokemeyer noch Susan Metcalfe, einem wohl schnell verlöschenden Meteor vergleichbar, das aus Amerika nach Europa kam. In den Kammermusik-Abenden bescherten uns die Herren Trautmann, Rebner, Hegar und L. Mohler viel Schönes, darunter Brahms, Beethoven, Schubert, Mendelssohn, und schließlich Rachmaninow und Paul Juon. Daneben sangen Erna Cornill, Heinrich Kühlborn und Alfred Stephani vom Besten das Beste. Spohr

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

GÖRLITZ: Ruhe ist nun wieder eingetreten im Musikleben unserer Stadt, nachdem die „Saison“ wieder recht reichlich besetzt war; allzureichlich für unsere Verhältnisse, so daß es nicht Wunder zu nehmen ist, wenn beim Publikum eine gewisse Musikmüdigkeit eintritt, die es mit sich brachte, daß die früher sehr gut besuchten Abonnementskonzerte von Fritz Fiedler (der sich nach wie vor bemüht, erstklassige Künstler nach hier zu bringen) geringeren Besuch aufwiesen. Andererseits arbeiten unsere Musikvereine selbst reichlich mit Solisten, nicht gerade im Interesse reiner Orchester- und Vokal- (Chor-) Musik und nicht zur Förderung einheitlicher Programmaufstellung. Daß auch ohne Solisten ein schönes Konzert zustande kommen kann, bewies schon die Aufführung der As-Dur Messe von Schubert durch die Singakademie unter Heranziehung der Regimentskapelle. Derselbe Chorgesangverein brachte im November Haydns Oratorium „Tobias' Heimkehr“ zur Erstaufführung, ohne jedoch einen größeren Erfolg damit zu erzielen, da das Werk nur teilweise Interesse beanspruchen kann. Bedeutend besser gefiel das Oratorium „Die Zerstörung Jerusalems“ von Klughardt, durch den Hellwigschen Chorgesangverein aufgeführt. Die Philharmonie feierte Haydn mit einer wohlgelungenen Aufführung der „Jahreszeiten“. Ein Jubiläumskonzert (40 Jahre seines Bestehens) gab der Lehrergesangverein und hinterließ mit ihm angenehme Eindrücke in a cappella-Chören von Hegar, Lothar Kempter, Othegraven und Schubert. Als tüchtige Liedersängerin erwies sich bei diesem Konzert Margarete Neisch von der Breslauer Oper. Der Verein der Musikfreunde brachte wieder eine Reihe Orchesterkonzerte unter Mitwirkung von auswärtigen Solokräften. Alte und neue Musik in zum Teil hervorragenden Werken standen auf dem Programm. Den Bestrebungen, die modernste Musik dem hiesigen Publikum zur Kenntnis zu bringen, kann man sympathisch gegenüberstehen, wenn nur nicht einerseits so manche Niete in ihnen vorhanden wäre, andererseits aber die Ausführung zum Teil unter der technischen Unzulänglichkeit des Orchesters zu leiden hätte. Zur Bewältigung schwerer Orchesteraufgaben gehört nun einmal eine erstklassige Kapelle, die bei den hiesigen finanziellen Verhältnissen einfach nicht möglich ist. Solange Orchestermitglieder noch gezwungen sind, Tanz- und Variétémusik zu spielen, kann man vollkommene künstlerische Leistungen nicht erwarten. Als eine Niete unter den neuzeitlichen Werken erwies sich Mahlers Vierte Symphonie. Ebenso bieten die Harfnervariationen von Prochazka keinen reinen Genuß. Von den Solisten gewährte Jacques Thibaud mit seinem virtuosen Geigenspiel das größte Interesse. Wie ein Orchester beschaffen sein muß, um das Verständnis für moderne Musik zu erschließen, zeigte das Münchener Tonkünstlerorchester unter Iwan Fröbe. Liszts „Prometheus“ und das noch unbekannte gehaltvolle Werk von Conus „Was der Wald rauscht“ brachte es ebenso trefflich zur Aufführung, wie Beethovens Fünfte. — Von den reinen Solistenkonzerten sind als die bedeutendsten zu nennen: der ausgezeichnete Cellist Pablo Casals, der Meisterabend von Ysaye mit Mayer-Mahr, der Liederabend von Julia Culp und das Konzert von Aino Ackté. Unsere einheimische Konzertsängerin Kati Brückner zeigte an einem eigenen Liederabend gute Fortschritte. Raoul Koczalski gab einen Klavierzyklus an mehreren Abenden, doch zeigte sich sein Spiel so ungleich, daß ich ihn nicht den Großen seines Fachs zuzählen kann. Auch Erika Wedekind konnte nicht mehr voll befriedigen. — Einen schönen Schritt vorwärts haben die Volkskonzerte des Handwerkervereins getan. Sie brachten ein sehr gelungenes Chorkonzert (Singakademie) mit Haydns „Tedeum“ und Bruchstücken aus den „Meistersingern“ mit Hofopernsänger Plaschke aus Dresden, dann ein großes Konzert mit der Stadtkapelle und Hofopernsänger Sembach (Dresden), einen gehaltvollen Kammermusik-Abend des Wille-Quartetts aus Dresden und zum Schluß einen schönen Musikabend mit der Dresdener Liedertafel (Musikdirektor Pembaur) und Minnie Nast. Max Jacobi

HAGEN i. W.: Die abgeschlossene zweite Hälfte der diesjährigen Konzertsaison bot mit drei großen Konzertgesellschafts-Aufführungen, drei Symphoniekonzerten und dem vierten (letzten) Kammermusik-Abend vorzugsweise eine gedrängte Übersicht über die moderne musikalische Produktion und ließ die Hauptvertreter aller Richtungen und Nationalitäten zu Worte kommen. In den erstgenannten drei Veranstaltungen kamen zu Gehör: Die „Tannhäuser“-Ouvertüre, Sibelius' „Schwan von Tuonela“, vier Orchestergesänge von Martin Friedland, von Kurt Ficke (Köln) musikalisch vornehm und eindrucksvoll gesungen, ferner Beethovens „Achte“ in einer äußerst sorgfältig von Laugs vorbereiteten Aufführung. Der a cappella Chor des Städtischen Gesangvereins steuerte vier Brahmssche Chorlieder bei, während Efrem Zimbalist mit Glazounow's recht inhaltsleerem a-moll Violinkonzert und zwei kleineren Stücken von Tschaikowsky sein Publikum begeisterte. Im zweiten Konzert kam Händels „Judas Maccabäus“ in einer Neubearbeitung von Hermann Stephani zu Gehör, die im wesentlichen aus einer Umstellung und Eliminierung einzelner Nummern besteht.[1]) Der Städtische Gesangverein sang mit vortrefflichem Ausdruck und intonierte tadellos; die Solisten: Frau Schmidt-Illing, Grete Rautenberg, Anton Kohmann und Hans Vaterhaus bewährten sich vorzüglich. Ganz besonderes Interesse fand die erstmalige Aufführung von Berlioz' „Fausts Verdammung“. Robert Laugs hatte sich dieser Partitur mit Liebe angenommen, der teilweise verstärkte Chor leistete hinsichtlich Tongebung und Ausdruck Mustergültiges. Richard Fischer bot, von einigen forcierten Momenten abgesehen, einen sehr annehmbaren Faust, Rudolf Moest einen idealen Mephisto und Ellen Beck (Kopenhagen) ein innig empfindendes und prächtig singendes Gretchen. Unser treffliches Orchester nahm die vielfachen Instrumentationskünste und orchestralen Schwierigkeiten mit Bravour. Das

[1]) Näheres darüber erfährt der Leser aus dem Artikel Hermann Stephanis in Heft 14 des 8. Jahrgangs der „Musik“. Red.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Programm der Symphoniekonzerte verzeichnete in der Hauptsache Gernsheims klangschöne vierte Symphonie B-dur, Wilhelm Bergers meisterhaft gearbeitete Variationen und Fuge über ein eigenes Thema, Wagners Kaisermarsch (mit Schlußchor), van Gilses melodiöses Vorspiel zur „Lebensmesse", Schjelderup's farbenprächtigen „Sonnenaufgang über Himalaja", Paul Ertels erfindungsarme, geschickt „gemachte" Tondichtung „Hero und Leander", Debussy's bekanntes „Prélude à l'après-midi d'un faune", Strauß' „Tod und Verklärung" und zwei Sätze aus Berlioz' „Romeo und Julie". Solistisch wirkten mit: Wilma Schrimpf (Brahms' B-dur Klavierkonzert, das aber ihre Kräfte erheblich überstieg, und kleinere Stücke), Willi Jinkertz (Schubert-Liszts „Wanderer"-Phantasie), Lucian Horwitz (Cellokonzert von Lalo), Moritz Wille (d'Ambrosio's Violinkonzert). — Im letzten Kammermusikkonzert ließ das Gürzenich-Quartett u. a. Sinigaglia's gefällige Trioserenade und E. E. Tauberts schönes Es-dur Klavierquartett hören. — Hans Pelz veranstaltete einen Tschaikowsky-Abend, an dem die „Pathétique", die Ouvertüre „1812" und das Violinkonzert (Anton Schoenmaker) gespielt wurden. — Eine Chopin-Feier brachte die Kölner Pianisten Karl Friedberg, sowie Dr. Tischer nach Hagen. Ersterer spielte in meisterhafter Ausführung ein Anzahl Chopin'scher Stücke, letzterer zeichnete in kurzen Zügen ein Bild von des Tondichters Leben und Wirken.

Martin Friedland

HELSINGFORS: Im fünften bis zehnten Symphoniekonzerte der Philharmonischen Gesellschaft kamen folgende Symphonieen zur Aufführung: Raff („Im Walde"), Borodin (h-moll), beide unbedeutend, Beethoven (Achte), Brahms (Erste), Mozart („Jupiter") und Sibelius (D-dur). Die Konzerte brachten folgende Novität: Franck-Pierné, Präludium, Choral und Fuge, ausgezeichnet instrumentiert, sowie die Uraufführung dreier einheimischer Werke: Elegie für Streichorchester von Levy Madetoja, „Kristina Wasa", Orchestersuite in fünf Sätzen von Axel von Kothen und Johanneskantate für Soli, Chor und Orchester von Ilmari Krohn. Solisten dieser Konzerte waren S. Hurstinen (Bachs Violinkonzert in E-dur), Agnes Poschner (Arie aus „Eugen Onegin" von Tschaikowsky), Elna Tofft (Arien und Lieder von Mozart und Alfred Tofft), Albert Spalding (Beethovens Violinkonzert), Harold Bauer (Schumanns Klavierkonzert in a-moll), Miron Poljakin (Wieniawski's Violinkonzert) und Vera Paulowskaja (Arien von Rimsky-Korssakoff). Die vier Volkssymphoniekonzerte sowie die vierzehn Volkskonzerte waren sehr besucht und die Dienstagabende der Populären Konzerte ausschließlich einzelnen Komponisten oder Gruppen von Komponisten gewidmet. — Drei erfolgreiche Orchesterabende bereiteten uns Georg Schnéevoigt, Ossian Fohström und Arturo Vigna. Der Letztgenannte machte uns mit den harmlosen italienischen Komponisten Alfano, Calega, Catalani und Bolzoni bekannt. — Von Sängerinnen ist zunächst die russische Hofsängerin M. J. Dolina, eine ausgezeichnete Künstlerin, zu erwähnen, ferner die Opernsängerinnen Vera Paulowskaja (St. Petersburg) und Irma Tervani (Dresden), sowie der Tenorist A. D. Alexandrowitsch (St. Petersburg) und der Baritonist W. Hammar (Hamburg). Weniger interessierten Harry Harrowitz (Kopenhagen), Annie Hedenstedt (Stockholm) und besonders Helene Löffler (Berlin). Die einheimischen Künstler und Künstlerinnen Wäinö Sola, Abraham Ojanperä, Joel Löfstrand, Eino Rautavaara, Dagmar Raekallio, Agnes Poschner, Dagmar Parmas und die ausgezeichnete Ida Ekman haben gutbesuchte Liederabende gegeben. — Genußreiche Klavierabende boten uns der junge Alfred Merowitsch und Karl Ekman, Direktor unserer Musikschule. — Großen Erfolg erzielten die Violinisten Albert Spalding und Joan Manén, dieser durch seine unfehlbare Technik und wundervolles Kolorit. Auch die Leistungen Emilio Colombos waren recht gut. — Der Violoncellist Pablo Casals bezauberte von neuem unser Publikum durch seine herrliche Wiedergabe von Bach, Beethoven und Schumann. Dagegen erzielte Albrecht Löffler wenig Erfolg. — Mit Freude begrüßte man die „Böhmen", die seit zehn Jahren nicht bei uns gewesen, und deren Meisterschaft beim Interpretieren der Werke von Haydn, Mozart, Beethoven und Dvořák wieder fesselnd zutage trat. — Von Chorleistungen beanspruchte das Hauptinteresse die glänzende Darbietung von Haydns „Schöpfung" (viermal) durch den verstärkten Symphoniechor unter Prof. Kajanus. Ganz unvergleichlich trug die polnische Sängerin A. Skilondz die Partie der Eva vor. — Die Männergesangvereine „Akademiska Sångföreningen" und „Suoman Laulu" feierten durch große Festkonzerte ihr 70jähriges bzw. 10jähriges Jubiläum. Der geschätzte Männerchor „M. M." führte in zwei Konzerten als Novitäten drei prämiierte einheimische Kompositionen für Männerchor, Solo und Orchester auf: „Die Nacht des Tyrannen" von Frl. Zela Moberg, ferner „Die Wellen singen" und „Der Name Finnlands", beide von Axel von Kothen. Den Höhepunkt der Männerchor-Leistungen bildete unzweifelhaft das große Konzert der „Berliner Liedertafel", die einen großartigen Erfolg erzielte. — Erwähnt seien auch noch die fünf Musikabende von unserem Musikinstitut. Zum erstenmal wurden hierbei vorgetragen die geistreiche Serenade op. 56 für zwei Violinen und Klavier von Sinding und das Streichquartett „Voces intimae" von Jean Sibelius.

Axel von Kothen

JENA: Im letzten Winter ist hier viel gute Musik geboten worden. Trotz der Schwierigkeit bei der Beschaffung der Orchesterkräfte standen die Akademischen Konzerte unter Fritz Stein auf der alten Höhe; nur eins von ihnen war ein Solistenabend mit Julia Culp und Karl Friedberg; dieser vermochte das Publikum mehr zu erwärmen als die Sängerin. Im übrigen spielte zumeist die Erfurter Regimentsmusik, verstärkt durch Weimarer Hofmusiker. Außerdem war je einmal das Berliner Blüthner- und das Münchener Tonkünstler-Orchester gewonnen. Bei dem historischen Programm des ersten Konzertes erfreute uns die Koloratursängerin Eve Simony von Brüssel; den Schluß des Abends bildete Bachs humorvolle Kaffeekantate. Am nächsten Abend dirigierte Richard

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Wetz (Erfurt) seine im einzelnen sehr fein gearbeitete, aber im ganzen etwas langatmige Kleist-Ouvertüre; ferner gab es von Brahms das B-dur Klavierkonzert und die c-moll Symphonie, denen Frederic Lamond noch mit starkem Beifall aufgenommene Solovorträge folgen ließ. Das Blüthner-Orchester spielte Smetana's „Aus Böhmens Hain und Flur" und Beethovens Fünfte. Dazwischen bot Hugo Becker Dvořák's Cellokonzert. Der Akademische Chor sang Siegmund v. Hauseggers schwieriges Werk „Die Weihe der Nacht" und Hugo Wolfs „Feuerreiter" und „Elfenlied". Von der kleinen Symphonie, die wahrscheinlich ein Jugendwerk Beethovens ist, habe ich schon berichtet. An dem gleichen Abend, an dem jene aufgeführt wurde, spielte Henri Marteau Schumanns op. 131 und Lalo's spanische Symphonie. Mit dem Münchener Orchester, das glänzend spielte, führte Max Reger seinen Symphonischen Prolog zu einer Tragödie auf, der sich als ein in der Erfindung wie in der Form gleich interessantes und dabei ungemein klangschönes Werk erwies. Reger begleitete noch dem Tenoristen Dr. Römer einige Lieder, und das Orchester schloß unter Prof. Steins Leitung den Abend mit der dritten Leonoren-Ouvertüre. Reger kam auch zur zweiten Kammermusik, in der er seine Klarinettensonate und Werke von Schumann und Brahms spielte; es war einer seiner weniger glücklichen Abende. In der ersten Kammermusik spielte mit dem gleichen Erfolge wie früher das Brüsseler Streichquartett, und in der dritten trug Frau Lobstein-Wirz (Heidelberg) eine Reihe älterer Lieder ganz entzückend vor, woran sich als Kuriosität anschloß das Singspiel „Der Jenaische Wein- und Bierrufer" von Joh. Nic. Bach, dem Jenaer Vetter des großen Sebastian. Der Akademische Chor schloß die Saison mit einer wahrhaft weihevollen Aufführung der „Matthäuspassion", wobei als Solisten besonders hervortraten Ernst Schneider (Leipzig) als Christus, Felix Senius und Agnes Leydhecker. — Sonst sind zu erwähnen an Volkskonzerten eins der Windersteiner (Leipzig), die unter Kapellmeister Pirrmann nicht den Erfolg hatten wie unter Winderstein selber, und ein glänzender Abend der Münchener Tonkünstler unter Fritz Steins Leitung. — Der Kirchenchor bot am Totensonntag ein trefflich ausgeführtes Mendelssohn-Programm, bei dem der ausgezeichnete Weimarer Orgelvirtuose Arno Landmann mitwirkte. — Der Bürgerliche Gesangverein brachte unter Stein Cherubini's schwieriges Requiem für Männerchor und Orchester sowie einen hervorragend gut gelungenen Volksliederabend. — Der Zeißsche Gesangverein erfreute u. a. durch eine gute Aufführung von Bruchs „Frithjof". — Unter den Solistenkonzerten sind zu erwähnen: der Liederabend von Dorothea Dürck (München), das Auftreten von Robert Kothe und Sven Scholander. — Ein eigenartiges Konzert bot der Abend, an dem sich die drei unter 158 Bewerbern um die Stadtmusikdirektorstelle ausgewählten Kandidaten vorstellten. Es ist nach mancherlei Schwierigkeiten gelungen, Kapellmeister Richard Planer (München) für den Posten zu gewinnen. Er wird uns hoffentlich, unterstützt von der Stadt und dem neu gegründeten Orchesterverein, bald ein leistungsfähiges Konzertorchester schaffen.

M. Meier-Wöhrden

JOHANNESBURG: Zur Aufführung von Oratorien hat sich die Philharmonic Choral Society wieder zusammengefunden, die über einen ansehnlichen Chor von mehreren hundert Stimmen verfügt. Zuerst gelangte natürlich wieder der „Messias" unter Mr. Glenton's Leitung zur Aufführung. Die Chöre waren vortrefflich einstudiert, nur leider fehlte jede künstlerische Schattierung. Von den Solisten war entschieden der Tenor Gwylin Evans der beste. — Großes Interesse erregte ein Klavierabend von Olive Blume, in dem sie u. a. das e-moll Konzert von Chopin mit glänzender Technik vortrug. — In dem löblichen Bestreben, dem Publikum ein musikalisch hochstehendes Programm zu bieten, überschätzt die Musical Society leider öfters die ihr zur Verfügung stehenden Kräfte, so auch in dem Januarkonzert, in dem Quartette von Beethoven und Mozart schier unmögliche Darbietungen waren. Am selben Abend sang die Unterzeichnete Lieder von Tschaikowsky, Bizet und Berlioz und wurde von Pierre de Beer aufs feinsinnigste begleitet.

M. von Trützschler

KIEL: Musikjahr 1909—1910. Der Kieler Gesangverein eröffnete die Reihe seiner Abonnementskonzerte und damit zugleich die eigentliche Saison mit einem Solistenabend. Das „Hamburger Frauenquartett" sang Kompositionen von Palestrina, Schumann, Schubert, Berger u. a.; manches vorzüglich, anderes rhythmisch und tonlich nicht so glücklich. Als recht gelungen muß das Bußtagskonzert bezeichnet werden, das unter Leitung des Vereinsdirigenten (Dr. Albert Mayer-Reinach) außer Mozarts „Maurischer Trauermusik" und Brahms' „Nänie" vor allem das Vorspiel und die Abendmahlsszene aus dem „Parsifal" brachte. Das dritte Gesangvereinskonzert, das dem Gedächtnis Robert Schumanns galt, wurde eingeleitet mit dem „Minnespiel" aus dem im Jahre der Vermählung des Komponisten entstandenen „Liebesfrühling". Der Höhepunkt des Abends lag in der Darbietung von „Der Rose Pilgerfahrt", bei welcher Gelegenheit der gutgeschulte Chor Ausgezeichnetes leistete. Unter den Solisten taten sich Frieda Hell-Achilles aus Hamburg (Sopran) und der Bassist Richard Schmidt aus Hannover hervor. Das vierte Abonnementskonzert war wiederum als Solistenabend gedacht. Die Geigerin Carlotta Stubenrauch spielte in edler, schlackenfreier Tongebung und wahr empfundenem Vortrag Kompositionen von Beethoven (u. a. Kreutzersonate), Händel und auch Neueren. An dem vollen künstlerischen Erfolg des Konzerts partizipierte Arthur Heyland (Klavier). Die künstlerische Arbeit, die der Kieler Gesangverein im nunmehr vor seinem Abschluß stehenden Musikjahr geleistet hat, gipfelte indes in einer im ganzen rühmlichen Aufführung des „Messias". Dem namentlich in seinen Frauenstimmen frisch klingenden Chor stand für die Solopartieen zur Seite das aufstrebende Berliner Oratorien- und Vokalquartett (Eva Leßmann, Agnes Leydhecker, Richard Fischer und Theodor Heß van der Wyk). — Neben dem Gesangverein behauptet

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

eine hervorragende Stellung der Lehrergesangverein (Dirigent: Heinrich Johannsen). Der imposante Chor veranstaltete drei Abonnementskonzerte, deren erstes insbesondere in der Wiedergabe von Madrigalen aus dem 16. und 17. Jahrhundert gute rhythmische und dynamische Disziplin und ernstes Streben nach charakteristischem Vortrag offenbarte. Maria Philippi sang Lieder von Schubert, Wolf u. a. Unserem einheimischen Komponisten Carl Loewe, der in mehreren seiner Balladen für eine Singstimme mit Klavierbegleitung und in vierstimmigen a cappella-Sätzen zu Worte kam, galt der zweite Konzertabend mit Hans Vaterhaus als Solisten. Albert Keller bewährte sich als feinsinniger Begleiter am Flügel. Zu dem Besten der Saison zähle ich die Aufführung der „Antigone" von Mendelssohn im letzten Abonnementskonzert, unter Mitwirkung Emanuel Stockhausens (Hamburg); neben diesem bewährten Künstler, der den Part des Kreon meisterhaft durchführte, leisteten Tüchtiges Karl Eckhof und Zufriedenstellendes Emil Grifft, Minna Stettner und Lilly Donecker. — In zwei Konzerten lieferte der a cappella-Chor, der gleich dem Lehrergesangverein unter Leitung Heinrich Johannsens steht, den Beweis für seine bereits erworbene, ansehnliche Leistungsfähigkeit; am besten gelang das zweite Konzert, das neben sorgfältig ausgearbeiteten Chorsätzen von Schubert, Brahms u. a. in ausgezeichneter Weise solistische Darbietungen von Julia Culp brachte. — Sehr fördernd für unser einheimisches Musikleben gestaltete sich bisher die Tätigkeit des Vereins der Musikfreunde. Das vortreffliche Orchester dient nicht allein unserer Oper und den bereits weiter oben erwähnten größeren Konzertinstituten, sondern veranstaltet auch Kammermusiken und eigene Konzerte. Ganz besonders verdienstvoll ist die Einrichtung der sog. Volkskonzerte, von denen im Laufe der Saison acht mit vorwiegend klassischen Programmen veranstaltet worden sind. Dr. Felix Schreiber dirigiert diese Konzerte, wie auch die Abonnementskonzerte desselben Vereins mit erfreulichem Erfolg. Solistisch wirkten mit: Katharina Fleischer-Edel und John Petrie Dunn (Edinburgh), zurzeit als erster Lehrer für Klavier an unserem neuen Konservatorium tätig. Der Künstler, der über hervorragende klavieristische Fähigkeiten und edlen, vornehmen Vortrag verfügt, spielte Schumanns Klavierkonzert a-moll und César Franck's Symphonische Variationen. Sehr interessant gestaltete sich das zweite Vereinskonzert, das unter der charakteristischen Leitung Fritz Steinbachs Brahms, Beethoven und Richard Strauß zu Worte kommen ließ. Ein junger Violinvirtuose, Adolf Busch, erwies sich in der Wiedergabe des Violinkonzerts von Mendelssohn als ein zu schönen Hoffnungen berechtigendes Talent. — Der St. Nikolaichor (gemischter Chor, dessen Sopran und Alt von Knabenstimmen gebildet wird) veranstaltete mehrere durchweg wohlgelungene geistliche Musikaufführungen unter Leitung seines Dirigenten H. D. Först. — Aus der großen Reihe musikalischer Veranstaltungen auswärtiger Künstler seien als von besonderer Bedeutung aufgeführt die Konzerte der Geiger Alexander Petschnikoff und Willy Burmester (unter Mitwirkung des Pianisten Stefaniai); der Brahms-Abend des Rebner-Quartetts, an dessen ansehnlichem künstlerischen Ertrag auch Frieda Reher (A-dur Sonate op. 100, Klavierquartett c-moll op. 66) hervorragenden Anteil hatte, und der Klavierabend Frederic Lamonds. — Unser neues Konservatorium, gegründet im Herbste 1908, entwickelt sich unter der tatkräftigen Leitung des Studiendirektors Dr. Albert Mayer-Reinach sehr erfreulich.

Willy Orthmann

KÖLN: 86. Niederrheinisches Musikfest (18.—20. Juni). Den Rahmen für das musikalische Dreitagewerk gab wie schon früher das wegen seiner räumlichen und sonstigen Verhältnisse zumal im Sommer für derlei Veranstaltungen hervorragend geeignete elegante Opernhaus. Der erste Tag war Beethoven geweiht, dessen Missa solemnis und Fünfte Symphonie den Dirigenten Fritz Steinbach auf der vollen Höhe seiner stilreinen und in eindringlicher Ausdeutungsweise sehr beredten Interpretierungskunst fanden. Das aus 139 Künstlern bestehende Orchester ließ dynamisch und hinsichtlich feiner Schattierungsfähigkeit kaum einen Wunsch offen. Für Messchaert trat Thomas Denys in zufriedenstellender Form ein. Als Sopranistin bot Birgit Engell durchweg Vorzügliches, wenngleich ihre Leistung durch Zuhochsingen mehrfach getrübt wurde, und Emmi Leisner erwies sich hier wie auch im weiteren Verlaufe der Darbietungen als eine der stimmlich und gesangskünstlerisch hervorragenderen Altistinnen der jüngsten Epoche. Allgemeinste und vollberechtigte Zustimmung erzielte Felix Senius, dessen gesangliche Rhetorik, durch schöne Innerlichkeit belebt, prächtige Wirkungen erreichte. Mit Bachs „Magnificat", bei dem sich neben den vorgenannten Solisten Tilly Cahnbley-Hinken als sympathische Sopranistin bewährte, wurde das Programm des zweiten Tages recht stimmungsvoll eröffnet. Dann entfesselte Wilhelm Backhaus mit dem geistig bewegten wie äußerlich bravourösen Vortrage von Schumanns Klavierkonzert und Solostücken den stürmischen Beifall seiner Verehrer. Etwas sonderbar mutete aber bei einem Musikfeste des Jahres 1910 die Auswahl an: Chopin's Prélude G-dur, Schuberts Impromptu G-dur, Schubert-Liszts „Soirée de Vienne" und Schubert-Tausigs Militärmarsch, woran sich als Zugabe Schumanns „Traumeswirren" reihten, als wenn die seit Entstehung dieser Stücke verflossenen Dezennien und die jüngste Zeit so gar nichts Interessantes und Wertvolles auf dem Gebiete hervorgebracht hätten. Dann hörte man von Brahms: das „Schicksalslied", bei dem die Chöre Treffliches boten, vier Soloquartette und die Zweite Symphonie in der bekannten packenden Darstellung Steinbachs. Zwischendurch freute man sich der „Genoveva"-Ouvertüre als eines markanten Stücks Schumannscher Musikpoesie. Der dritte Tag brachte an Orchesterstücken das „Meistersinger"-Vorspiel, Richard Strauß' „Eulenspiegel", und bevor Anton Bruckners mehr in Form und klanglichem Aufwand als seinem Inhalt nach bedeutendes „Te Deum" den Reigen der Darbietungen beschloß, als einzige wirkliche Neuheit Max Schillings' „Hochzeitslied" nach Goethe für Soli, Chor und Orchester. Das für

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

den Chor sehr dankbare, im ganzen ohrfällig komponierte und in der Instrumentierung manche erlesene Feinheit aufweisende Tonstück trifft den Geist der Dichtung in erfreulichem Maße, und der am Dirigentenpulte selbst waltende Komponist fand warmen Beifall. Dazwischen exzellierte Fritz Kreisler mit dem Mendelssohnschen Violinkonzert und interessanten Solostücken der älteren Geigenliteratur. An dem üblichen Wettsingen beteiligte sich Felix Senius mit Liedern von Wolf, Liszt und Strauß, Emmi Leisner mit Schuberts „Allmacht", sowie Birgit Engell mit Liedern von Pfitzner und d'Albert. Daß Steinbach, der bei Bruckners „Te Deum" noch einmal seine ganze Kraft und Begeisterungsfähigkeit einsetzte, lebhaft gefeiert wurde, ist selbstverständlich. Man weiß, wie wenig in vielen Städten dazu gehört, gutbesuchte Musikfeste zu haben; in Köln aber, der „rheinischen Musikmetropole", sind der Teilnehmer seit geraumer Zeit immer weniger geworden, und diesmal gar wies der Saal an den ersten beiden Tagen arge Lücken auf, so daß das pekuniäre Resultat ein nichts weniger als erfreuliches sein dürfte. Ist also Köln ein besonders schwieriger Boden für derlei Feste geworden, so wird man angesichts der zahlreichen auswärtigen Veranstaltungen ähnlichen Charakters, wenn das Kölner Musikfest nicht ganz ausfallen soll, sich doppelt bemühen müssen, es recht interessant zu gestalten und, wenn schon die Solisten die gleichen wie in den Abonnementskonzerten sind, für belangreiche, gute oder zum mindesten eines erhöhten Interesses sichere Novitäten zu sorgen. Ein Blick auf die diesmalige Auswahl der Tagesprogramme zeigt, daß ohne viel Anstrengung die nach dieser Richtung nötige Reform zu bewerkstelligen wäre. Paul Hiller

LONDON: Das Hauptereignis der Saison war bis jetzt die Aufführung des Klavierkonzerts von Ferruccio Busoni, die von ihm selbst geleitet wurde. Die Stärke dieser Serie von symphonischen Sätzen mit obligater Klavierbegleitung liegt in der technischen Geschicklichkeit und in der erstaunlichen Fähigkeit Busoni's, immer neue orchestrale Kombinationen zu schaffen. Der äußere Glanz überwiegt freilich den Gedankeninhalt. Mark Hambourg spielte den Klavierpart unter Aufbietung seines starken technischen Könnens. — In der Æolian Hall bot der russische Pianist Wladimir Cernikoff eine gute Wiedergabe von Bachs Phantasie in c-moll und von Beethovens Appassionata, die nur unter einer Überhastung der Tempi litt. — Evelyn Winter, eine noch sehr junge Pianistin, zeigte in Werken von Brahms und Chopin eine anerkennenswerte Technik. — Die Zahl der Vokaldarbietungen war in der Berichtsperiode eine solch außerordentlich große, daß an dieser Stelle nur darauf hingewiesen werden kann, daß eine Amerikanerin Marguerite Babaian in der Steinway Hall Lieder von Moussorgsky und Debussy mit einer gut geschulten Sopranstimme vortrug, während der Vortrag einer jungen Deutschen, Eda Rosenbusch, darunter litt, daß sie sich teilweise zu hohe Aufgaben gestellt hatte. Bedeutend war eigentlich nur ein Abschiedskonzert von Elena Gerhardt, bei dem Arthur Nikisch die Begleitung übernommen hatte. Last not least: Camille Saint-Saëns war nach langer Zeit wieder einmal in London; er erschien in einem Konzert des Cellisten Joseph Hollman und hatte für diesen und Eugène Ysaye ein Konzert für Violine und Violoncello, fußend auf de Musset's „Nuit d'Octobre", geschrieben, eine Gelegenheitskomposition, die den Zuhörern einen geringeren Genuß bot, als das Scherzo für zwei Klaviere, das von dem französischen Meister und Raoul Pugno mit einem geradezu jugendlichen Übermut vorgetragen wurde. Saint-Saëns wird die Mozartschen Klavierkonzerte in einer Serie von Aufführungen hier zum Vortrag bringen. F. A. Breuer

LÜBECK: In unserm Konzertleben wird mit der beginnenden neuen Saison insofern eine Änderung eintreten, als die Singakademie sich nach mehr denn 75jährigem Bestehen aufgelöst hat. An ihre Stelle tritt der dem Verein der Musikfreunde angegliederte Philharmonische Chor, dessen musikalische Leitung Hermann Abendroth übernehmen wird. Den hochbegabten Musiker durften wir auch im abgelaufenen Jahre an der Spitze unseres vortrefflichen Orchesters sehen. In den acht Symphoniekonzerten hörten wir an örtlichen Novitäten Bachs Sechstes Brandenburgisches Konzert in B-dur, Scheinpflugs prächtige Lustspiel-Ouvertüre, Mahlers in der Kritik heiß umstrittene Erste Symphonie in D-dur, Norens „Kaleidoskop"-Variationen, zu denen das Publikum keine rechte Distanz finden konnte, Saint-Saëns' Zweite Symphonie in a-moll und Boehes Symphonischen Epilog, der bei der großen Masse ziemlich eindruckslos verhallte. Von den Solisten durften wir Henri Marteau als alten und lieben Bekannten wieder begrüßen. Als Künstlerinnen von Feingehalt stellten sich Elisabeth Bokemeyer, die Liszts Klavierkonzert in Es-dur mit hinreißendem Temperament spielte, und Carlotta Stubenrauch als famose Geigerin vor. Therese Behr-Schnabel frischte alte Beziehungen zum Lübecker Publikum wieder auf. Eve Simony sang technisch meisterlich, aber innerlich kalt. In Alfred Kase lernten wir einen stimmlich ausgezeichneten Baßbariton kennen. Wilhelm Backhaus lag die Straußsche Burleske besser, als das etwas trocken wiedergegebene f-moll Konzert von Chopin. Bedauerlich ist, daß die Interesselosigkeit des Publikums den Vorstand des Vereins der Musikfreunde zwang, die volkstümlichen Symphoniekonzerte, in denen wir manches aufstrebende Talent kennen lernten, eingehen zu lassen, trotzdem Hermann Abendroths feine Kunst, Programme zu machen, sich auch in ihnen von glänzender Seite zeigte. — Die Singakademie bescherte uns das Brahmssche Requiem, Bachs Kantate „Wachet auf, ruft uns die Stimme" und Händels „Messias". In dem Abschiedskonzerte durfte eine zahlreiche Zuhörerschaft sich an Schumanns „Nachtlied" und Mendelssohns „Walpurgisnacht" unter Professor Spengels belebender Leitung erfreuen. — Clara Herrmann hatte wie im Vorjahre für ihren ersten Kammermusik-Abend das Sevčik-Quartett verpflichtet, das namentlich in Smetana's „Aus meinem Leben" und dem Schumannschen Es-dur Klavierquintett mit der Konzertgeberin am Flügel vollgültige Proben seiner reifen Künstlerschaft ablegte. Für die übrigen Kon-

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

zerte waren Adolf Rebner und Johanna Hegar aus Frankfurt und Georg Wille aus Dresden herangezogen. — Einen wesentlich kleineren Kreis von Freunden der Kammermusik vereinigte das Trio Hofmeier, Schwabe und Corbach um sich; abgeschliffene Kunst wurde auch in diesen Konzerten geboten. Emil Corbach erwarb sich durch die Aufnahme von Bachs D-dur Sonate für Violoncello allein ein besonderes Verdienst um die Reichhaltigkeit des Programms. — Der Vereinigung für kirchlichen Chorgesang, einer Schöpfung Karl Lichtwarks, des Organisten an St. Marien, verdankten wir die Bekanntschaft mit Bruchstücken aus Palestrina's Hohem Lied. — Domorganist Hermann Ley hatte in seinen Konzerten zum Besten der Erweiterung der Orgel besonderen Erfolg mit Fritz Volbachs symphonischer Dichtung „Ostern" für Orchester und Orgel. Daß die fünfte Veranstaltung zum Besten der Richard Wagner-Stipendien-Stiftung sich außerordentlich starken Interesses beim Publikum erfreute, darf mit Genugtuung konstatiert werden. Eine Reihe unserer ersten Bühnenkünstler hatte sich in den Dienst der guten Sache gestellt. Prof. Dr. Richard Zimmermann sprach über das Thema „Politische Oktaven", in seinen interessanten Ausführungen ein Verbindungsband webend zwischen Richard Wagner, dem Revolutionär, und Richard Wagner, dem Dichter der „Walküre". Ida Boy-Ed hatte sich die Lohengringestalt zum dankbaren Vorwurf gewählt. — Kleiner als sonst war der Kreis der Solisten, die den meist erfolglosen Versuch machten, eigene Konzerte zu geben. Susanne Dessoir und der Lübecker Karl Fehling durften allein über volle Säle quittieren. Erika Wedekind stand nicht in allen Darbietungen auf der Höhe ihrer Kunst. Ernst und Laura von Wolzogen behandelten die Balladenkunst der germanischen und romanischen Völker. Sven Scholander fand für seine oft etwas grobdrähtige Kunst nicht das Verständnis, das ihm anderswo entgegengebracht zu werden scheint. Wir schätzen die feinere Kunst Robert Kothes und Marianne Geyers, die der Lehrer-Gesangverein für ein Volkskonzert verpflichtet hatte, höher ein. J. Hennings

MARBURG a. Lahn: Der Marburger Konzertverein (früher „Akademischer Konzertverein") veranstaltete letzten Winter zehn Abonnementskonzerte, neben diesen noch zwei Konzerte der Meininger Hofkapelle. Die sonstigen musikalischen Darbietungen spielten im hiesigen Musikleben kaum eine Rolle. Im Verhältnis zu früheren Jahren hat die Zahl der Solistenkonzerte erfreulicherweise einen Rückgang erlitten; unter den oben angeführten zwölf Konzerten waren deren nur zwei, nämlich: ein Liederabend von Julia Culp und ein Klavierabend von Edouard Risler. Desto mehr wurde an Kammermusik geboten, der auch hier das größte Interesse entgegengebracht wird. Es wird nämlich in Privatkreisen, oft angeregt und unterstützt durch Universitätsprofessoren, außerordentlich viel Kammermusik gepflegt; vor allem hat auch das von dem Dozenten für Musikwissenschaft Dr. Schiedermair geleitete Collegium musicum sehr anregend gewirkt. Es war Gelegenheit, zwei der bedeutendsten Kammermusik-Vereinigungen zu hören, nämlich die Brüsseler und die Böhmen. Die ersteren brachten die Streichquartette von Glazounow op. 64 und von Beethoven op. 131 zu großer Wirkung. Die Böhmen — schon seit vielen Jahren regelmäßig wiederkehrende Gäste — boten in glänzender Ausführung neben zwei Streichquartetten noch das Klavierquintett von Dvořák. Den Klavierpart hatte Prof. Jenner übernommen, der auch mit Piening, dem ersten Cellisten der Meininger Hofkapelle, einen Kammermusik-Abend veranstaltete. Dabei wurde außer einer Beethovenschen Cellosonate und einem Trio von Volkmann ein Klavierquartett von Jenner zur Aufführung gebracht. In einem Konzert von Henri Marteau und Max Reger bekam man hier zum erstenmal Instrumentalwerke des letzteren zu hören: eine Sonate für Violine allein und die „Suite im alten Stil". — Zu den Orchester- und Chorkonzerten, die unter der bewährten Leitung Jenners stehen, müssen auswärtige Orchester herangezogen werden. Im ersten Orchesterkonzert — als Solistin wirkte Stefi Geyer mit — wurden das Mozartsche Violinkonzert in G, eine Londoner Symphonie von Haydn und die „Zweite" von Beethoven geboten. Gegenstand eines Chorkonzertes war hauptsächlich eine schöne Aufführung der Mendelssohnschen „Walpurgisnacht" und die Erstaufführung dreier Chöre von Gustav Jenner. Es waren dies auf wundervolle Bibeltexte gesetzte Motetten mit Orchester, deren feine kontrapunktische Arbeit vor allem Bewunderung erregte. — Einen Höhepunkt im hiesigen Konzertleben bilden immer die „Meininger Musiktage", drei Konzerte, die die Meininger Hofkapelle unter Leitung Wilhelm Bergers nun schon seit einer Reihe von Jahren veranstaltet. Es waren diesmal zwei Orchesterabende und eine Kammermusik-Matinee. Aus den Programmen, die manchmal an etwas allzu großer Länge leiden, seien als besondere Leistungen hervorgehoben: die prächtige dritte Serenade für Streichorchester von Volkmann, die Zweite Symphonie von Brahms, die „Siebente" von Beethoven und Wilhelm Bergers „Variationen und Fuge über ein eigenes Thema" op. 97. In der Kammermusik-Matinee erfuhr Beethovens Septett eine sehr gute Wiedergabe. — Den Beschluß der Konzertsaison bildet gewöhnlich ein größeres Chorwerk; man hatte diesmal Händels „Messias" gewählt. Sehr zum Vorteil des Werkes fand die Aufführung nicht wie sonst in dem akustisch und räumlich unzulänglichen Stadtsaal, sondern in der Universitätskirche statt. Es war alles in allem eine ungemein schöne Aufführung, da man auch in der Wahl der Solisten sehr glücklich gewesen war. Guido Endter

MOSKAU: Die Wolga-Tour von Sergei Kussewitzki. Mit kühnem Wagemut wurde die Wolga-Tour unternommen und, was mehr zu sagen hat, zu einem glanzvollen Ende geführt. Der für die Fahrt gepachtete Dampfer „Der Erste" hat symphonische Kunst vom Norden nach dem Süden des gewaltigen russischen Reiches getragen, von Twer bis Astrachan den mächtigen Strom entlang, gegen 6000 Kilometer, bis zum Kaspischen Meere, weithin, wo noch nie eine Symphonie gehört worden ist. Kussewitzki, der sämtliche Kosten des einzigartigen

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Unternehmens trug, ist als Pionier in seinem Lande aufgetreten: 19 Konzerte haben binnen Monatsfrist in 11 Städten stattgefunden. Das Orchester zählte 65 auserlesene Kräfte. Als Solisten traten auf: Alexander Skriabin (Klavier) und der ausgezeichnete junge Geiger Alexander Mogilewski, Laureat vom Jahre 1909 des Moskauer Konservatoriums, Schüler von J. Hrymali. Er fungierte gleichzeitig als Konzertmeister der Wolgafahrt. An der Spitze des großen Unternehmens stand Sergei Kussewitzki, ein hochbegabter, temperamentvoller Dirigent. Er war es, der den kühnen Plan entworfen hatte und das Niedagewesene, Niegeträumte zur Wirklichkeit werden ließ. Am 26. April (9. Mai) langten die Künstler nach einer Eisenbahnfahrt von vier Stunden in Twer an, wo am Abend das erste Konzert mit dem glänzendsten Erfolg stattfand. Und nun ging es die Wolga-Ufer entlang. In jeder Stadt des Nordens: Twer, Ribinsk, Jaroslaw, Kostroma und Nischni-Nowgorod hat ein Konzert mit folgendem Programm stattgefunden: Beethovens „Egmont"-Ouvertüre, Tschaikowsky's „Fünfte", „Sadko" von Rimsky-Korssakow, Wagners Vorspiel zu den „Meistersingern". Etliche Nummern wurden hin und wieder durch die „Scheherezade" von Rimsky-Korssakow und die „Oresteia" von S. Taneiew ersetzt. Alexander Skriabin spielte sein Klavierkonzert mit der ihm eigenen vergeistigten Vortragsweise. Der Erfolg der Konzerte im Norden war glanzvoll. Nun ging es dem östlichen Teile der Wolga zu, dessen Städte Kasan, Simbirsk, Samara, Saratow jede ihre Eigenart und eine charakteristische Außenseite haben. Kasan ist die tatarische Stadt, die vor drei Jahrhunderten von Iwan dem Schrecklichen erobert und zur russischen Provinz gemacht wurde. Elemente der asiatischen Rasse sind stark im Urwesen der Stadt zu fühlen. Dennoch hat die Kultur ihren Weg dorthin gefunden: Kasan besitzt eine Universität von gutem Rufe, eine Abteilung der Kaiserlich Russischen Musik-Gesellschaft, die dort seit Jahren tätig ist, sowie ein schönes Theater, in dem die Wolga-Fahrer zweimal konzertierten und glänzenden Erfolg erzielten. Simbirsk ist eine Gouvernementsstadt mit wenig Handel und wenig Verkehr. Der Saal der Adelsversammlung übte einen günstigen Eindruck auf die Musiker aus. Das Publikum schien aus höheren Beamten und Gutsbesitzern zu bestehen. Es lauschte verständnisvoll den Vorführungen. Der große Weg nach Sibirien geht über Samara, eine Stadt, die stark im Wachsen begriffen ist. Die Kultur des Westens scheint dort festen Boden fassen zu wollen. Die Bürger, von denen viele ihren Reichtum nach Millionen zählen, geben ihre hilfreiche Hand dazu: es entstehen Bibliotheken, Schulen, Asyle für Kinder, Wohnungen für Arbeiter, großangelegte Krankenhäuser usw. Für die Kunst ist auch gesorgt worden: ein „Puschkin-Haus" für Opern und dramatische Vorstellungen ist errichtet worden und ein „Olymp", ein enormes Gebäude für 4000 Besucher, das für Konzerte, Vorlesungen usw. sich eignet. Die Außenseite ist mit olympischen Figuren geschmückt, das Innere von eleganter Ausstattung. Ein Bürger der Stadt, Fischhändler engros, hat dieses Gebäude auf eigene Kosten errichtet. Hier fanden zwei Konzerte statt; das zweite war westlichen Musik gewidmet: Beethovens „Siebente", „Le rouet d'Omphale" von Saint-Saëns, „Les préludes" von Liszt. Mogilewski hatte für seinen Vortrag Max Bruchs g-moll Violinkonzert und für Zugaben Bach gewählt. Einen eigenartigen Anblick bot das Publikum. Alle Schichten der Bevölkerung waren vertreten. Viele Besucher waren aus den Steppen Orenburgs gekommen; andere waren vom Uralgebirge hierhergeeilt, Männer von Bildung, deren Beruf sie weit in die Ferne als Kulturträger geführt hat, bei denen das höhere Streben aber noch nicht erloschen ist. Der stürmische Ausbruch von Begeisterung war kaum zu stillen. Saratow, eine der größten Städte der Wolga-Ufer, hat seit zwei Jahren eine Universität. Die dortige Abteilung der Kaiserlich Russischen Musikgesellschaft ist in diesem Jahre vom Staat mit Subsidien zu einem Konservatorium erhoben worden, mit allen Rechten einer derartigen Institution in Rußland (was viel bedeuten will.) Aber Symphonieen sind hier kaum gehört worden! Die Veranstaltung Kussewitzki's wurde als freudiges Ereignis begrüßt, und alles strömte hin, was Sinn für Kunst und Musik hatte. Die reiche Handelsstadt Zarizino befindet sich zwar im allgemeinen noch im Urzustande, besitzt aber ein schönes Theater. Es scheint, daß Menschen von Bildung auch hier wohnen, denn die Zuhörer lauschten aufmerksam, und ihre Beifallsäußerungen verrieten Verständnis und Geschmack. Dasselbe ist auch von Astrachan zu berichten, wo die Vorführungen einen besonderen Schwung von Begeisterung erhielten. Die Stimmung der Ausübenden mag wohl viel dazu beigetragen haben: der Endpunkt der Fahrt war erreicht; die Aufgabe erschien glänzend gelöst; der Heimweg mit anderem Programm, anderen Solisten sollte beginnen. Tschaikowsky's „Fünfte" erfuhr eine geradezu hinreißende Wiedergabe. Und nun ging es zurück, den Wolgastrom hinauf. Das Programm für die Konzerte der Rückfahrt in Saratow, Samara, Kasan und Nischni-Nowgorod war russischen Tondichtern gewidmet: Moussorgski („Die Nacht auf dem kahlen Berge"), Conus („Der Wald rauscht"), Glinka („Jota Aragonese"), Kalinnikow (Erste Symphonie), Tschaikowsky („Romeo und Julie"). W. Damaew, der hervorragende Sänger der Privatoper in Moskau, hatte Arien von Gretschaninow und Rimsky-Korssakow gewählt; R. Ehrlich, der ausgezeichnete Cellist, trug Kompositionen von Glazounow vor. In Nischni-Nowgorod, dem Geburtsorte von Mili Balakirew, wurde die letzte Abteilung des Konzerts seinem Andenken gewidmet und bot den „Trauermarsch" aus der „Dritten" von Beethoven, eine Ouvertüre und Lieder von Balakirew sowie Tschaikowsky's „Romeo und Julie", die dieser einst dem Dahingeschiedenen gewidmet hatte. Die Rückfahrt war ein Triumphzug der Wolgafahrer, die mit Jubel begrüßt und mit Äußerungen der größten Begeisterung begleitet wurden. Die musikalische Wolgafahrt hat stark an die schlummernden Kräfte der musikliebenden Bevölkerung gerührt, sie hat die Jugend zu höherem Streben geweckt und den älteren Generationen ihre Ideale wieder vorgeführt. Sergei Kussewitzki's Tat wird mit goldenen Lettern in die Annalen der Kulturgeschichte Rußlands eingetragen werden.

E. von Tideböhl

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

MÜNSTER i. W.: Der Musikverein hat seine Konzerte wieder auf die ursprüngliche Zahl 8 erhöht. Darunter befand sich ein Kammermusik-Abend vom Klingler-Quartett, der in Beethovens Streichquartett op. 132 die höchste Vollkommenheit künstlerischer Leistungen erreichte. Der Chor sang am gleichen Abend zwei Lieder mit Klavierbegleitung, die vollständig verunglückten. Im ersten Konzert erwies sich Anna Stronck-Kappel als eine tüchtige Sängerin. Der Trauermarsch aus Grimms d-moll Symphonie konnte mit mehr Wärme gespielt werden. Dagegen erlebte die Pastoral-Symphonie von Beethoven eine sehr befriedigende Aufführung. Weiterhin hörten wir Hedwig Schöll, die technisch mehr als musikalisch auf dem Klavier zu leisten vermag. Schumanns „Nachtlied" wurde befriedigend wiedergegeben, während die Romantische Symphonie von Bruckner in den ersten beiden Sätzen nicht gleich gut beherrscht wurde wie in den letzten. Zum Cäcilienfest waren als Solisten hier Meta Geyer-Dierich, Therese Funk, Karel van Hulst und Paul Seebach. Nach langer Zeit kam die „Legende der heiligen Elisabeth" von Liszt wieder einmal aus dem Vereinsschrank hervor. Der Aufführung war eine gute Vorbereitung vorangegangen. Am zweiten Tag des Cäcilienfestes zeigte sich Frau Geyer-Dierich wieder als ausgezeichnete Künstlerin im „Loreley"-Finale von Mendelssohn. Der Chor überwand die schwierigen Klippen mit Sicherheit, auch das Orchester stand auf voller Höhe des gewohnten Könnens. Den größten Erfolg durfte bei dem Cäcilienfest Frau Caponsacchi-Jeisler einheimsen, die übrigens eine ganz bedeutende Cellistin ist. Sie spielte das Dvořák-Konzert in h-moll in höchster Vollendung. Dr. Nießens Beethovenauffassung hat sich im Laufe der Jahre entschieden geklärt, aber die „Neunte" beherrschte er doch noch nicht vollkommen. Er verlor besonders im Finale zuweilen die Herrschaft über das Orchester. Am meisten befriedigte vortraglich das Adagio. In den weiteren Konzerten stellte sich Paul Schmedes als ein Sänger mit vielen guten musikalischen Eigenschaften vor. Richard Sahla geigte das D-dur Konzert von Mozart nicht besonders stilvoll. Den ersten Satz aus dem Paganini-Konzert würzte er mit eigenen Zutaten, die wenig schön waren. Zum sechsten Konzert kam die „Deutsche Vereinigung für alte Musik". An den Leistungen war nichts zu tadeln, aber wir halten es für verfehlt, daß man sich heute wieder der alten primitiven Instrumente bedienen will. Einen ganz hervorragenden Pianisten lernten wir in Wilhelm Backhaus kennen. Als Neuheit hörten wir die zweite Symphonie von Mahler. Das Benefizkonzert des Dirigenten brachte Tinels „Franziskus" mit Paul Toedten für die Titelpartie, der sich im Verlauf des Oratoriums immer vorteilhafter hervortat. Einer großen Beliebtheit erfreut sich hier Karola Hubert aus Köln, trotzdem sie sich mehr für Liedervorträge als für Oratorienaufführungen eignet. Den Abschluß der Konzerte bildete Mendelssohns „Paulus", der, abgesehen von einzelnen Verirrungen im Tempo, als gelungen bezeichnet werden kann. — Dr. Paul Wolf führte sich an seinem Liederabend mit Liedern von Brahms und Hugo Wolf recht gut ein. — Für Musikdirektor Brase, der nach Danzig berufen wurde, hat unsere Dreizehnerkapelle einen tüchtigen Ersatz bekommen.

Ernst Brüggemann

NEUCHÂTEL: Die sechs Abonnementskonzerte unserer bewähren Société de Musique de Neuchâtel, geleitet von Ernst Bloch aus Lausanne, haben uns wiederum Gelegenheit zum Anhören einer großen Zahl hervorragender Solisten gegeben: Joan de Manén spielte Mozarts Violinkonzert in D-dur, Rudolph Ganz gab neben dem c-moll Nocturne von Chopin (op. 48, No. 1) Beethovens Klavierkonzert No. 5 (op. 73); am erfolgreichsten war das hier nicht mehr unbekannte Trio Cortot-Thibaud-Casals, von dem wir in meisterhafter Ausführung das Trio in b-moll von Schubert (op. 99), das in Es-dur von Beethoven (op. 70, No. 2) und endlich das Trio No. 3 in g-moll von Schumann (op. 110) hörten. Besondere Erwähnung verdient noch Madeleine Seinet, die mit einer höchst anmutigen Stimme viel Sinn für die kunstgerechte Wiedergabe historischer Musik verbindet; so sang sie diesmal zwei Pastoralen aus dem 18. Jahrhundert in der Weckerlinschen Bearbeitung. Das Orchester leistete in allen diesen Konzerten Vorzügliches, sowohl in der Unterstützung der Solisten wie auch in denjenigen Nummern, die es selbst gab, so namentlich in der Fünften Symphonie von Beethoven. — Ein sehr reiches Programm hatten die fünf Kammermusik-Abende der Saison aufzuweisen; wir hörten da von älterer Musik Haydns Kaiserquartett, das F-dur Quartett von Beethoven (op. 18, No. 1) und Mozarts Trio in G-dur; von Modernen war besonders bemerkenswert Pfitzners Klavierquintett in C; schließlich wären hier noch Sinding's „Variations sur un thème norwégien" für zwei Klaviere zu nennen. — Eine recht gelungene Aufführung von Brahms' Deutschem Requiem verdanken wir der Société chorale, die uns schon Ende vorigen Jahres mit der Wiedergabe der beiden biblischen Stoffe „Le Déluge" von Saint-Saëns und „La Fille de Jephté" von Pierre Maurice erfreut hatte. — Im Februar gab Camille Chevillard mit dem Orchester Lamoureux ein Konzert; in Neuchâtel zum erstenmal gehört wurden bei dieser Gelegenheit die „Petite suite" von Debussy, die „Suite lyrique" von Grieg und die „Sicilienne" von Fauré; sonst enthielt das Programm von größeren Werken noch die „Eroica", den „Faust-Walzer" von Liszt und Mozarts Streicher-Serenade. — Die vier Orgelkonzerte von Albert Quinche enthielten hauptsächlich Bachsche Musik und befriedigten den Hörer vollauf.

Dr. Harry Hollatz

NORDHAUSEN (am Harz): Verheißungsvoll wurde das Programm der zehn Philharmonischen Konzerte im Winter 1909/10 unter der energischen und begeisternden Führung unseres städtischen Kapellmeisters G. Müller mit Beethovens „Neunter" eröffnet. Die Symphonie No. 8 und die Pastorale erlebten ebenfalls eine schöne Aufführung. Die e-moll Symphonie von Brahms erhob uns aus der Stimmung der Bewunderung für den Meister in helle Begeisterung. Das Orchester spielte ferner Schuberts C-dur, Mozarts C-dur, Raffs Waldsymphonie, Tschaikowsky's Italienisches Ca-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

priccio. Weber und Gluck erfreuten uns, Haydn übte in der Militärsymphonie G-dur seine alte Macht über die Herzen aus. Als charakteristisch für die sog. Programmusik führte uns das Orchester die „Phantastische" von Berlioz vor. Nicht unerwähnt lasse ich Saint-Saëns' a-moll Werk op. 33 für Violoncello und Orchester, in dem Kammervirtuos Bieler-Braunschweig als hervorragender Künstler mitwirkte. Als Geigerin zeigte Irene v. Brennerberg ihr vornehmes Spiel und ihren vollen und großen Ton im A-dur Konzert von Mozart. Einen seltenen Genuß reinster Kunst bot das Brüsseler Streichquartett in Haydns Werk No. 76, Beethovens op. 95 und Schuberts op. posth. d-moll. Anna Schabbel-Zoder (Dresden) sang mit sieghafter Gewalt ihrer herrlichen Stimme die Leonorenarie aus „Fidelio" und entfaltete in Liedern von Schubert, Brahms und Wolf viel feinen Schmelz. Lillian Wiesike (Berlin) trug mit ihrem angenehm klingenden Sopran eine Arie und mehrere Lieder vor. Frau Müller-Baldus erfreute mit ihrer gutgepflegten Stimme bei zartester Empfindung durch den Gesang der Kavatine der Gräfin aus „Figaro" und der Arie der Pamina aus der „Zauberflöte". Mit entzückendem Wohllaut spendete sie ferner Lieder von Wagner, Schumann, Strauß u. a. Hervorragend ist Hermann Guras dramatische Vortragskunst. Die Orgel wurde unter Herrn Pfannstiels glänzender Meisterschaft ebenfalls in einem Konzert verwandt. Die stärkste geistige Kraft spürten wir in der Art, wie Frederic Lamond das Konzert No. 4 von Beethoven mit Orchester vortrug. — Außerhalb der Philharmonischen Konzerte erlebten im Frühschen Gesangverein unter Ed. Lindenhans gediegener Leitung die „Heilige Elisabeth" (Liszt) und der „Messias" (Händel) würdige Aufführungen. — Frl. Adolph spielte in eigenem Konzert in Verbindung mit Kammervirtuos Bieler. Mit poesievollem Geiste und feiner Empfindung trug sie selbst die Phantasie f-moll op. 49 von Chopin und den „Carnaval" von Schumann vor. — Unsere heimische Pianistin Frl. Ammann bot ebenfalls Proben ihrer schönen Kunst, und in Verbindung mit Jacques van Lier erlebte die g-moll Sonate von Philipp Scharwenka eine glänzende Wiedergabe, ebenso Grieg's Sonate für Cello und Klavier. — Ferner war Erika Wedekind zu uns gekommen; sie brachte Prof. Lutter aus Hannover mit. Vornehm und reif ist Lutters Kunst, technisch und geistig steht sein Spiel auf höchster Stufe. Die Sängerin blendete, aber erwärmte nicht.

Friedrich Gewalt

PFORZHEIM: Den Löwenanteil unseres Musikwinters trägt wieder der Musikverein, dessen Konzerte sich steigender Frequenz erfreuen. Theodor Röhmeyer betätigte sich als Kammermusikspieler und Begleiter dabei mit bedeutendem Erfolg. Gesanglich dankten wir Valborg Svärdström, Elena Gerhardt, Hedwig Schmitz-Schweicker, Felix von Kraus und Frau das Beste, was die Saison brachte. Wilhelm Backhaus spielte sich mit Schumann (Phantasie op. 17) und Chopin in die Gunst des Publikums. Als Geiger war Fritz Kreisler wieder bedeutend. Gustav Havemann gab mit Heinrich Kiefer und Theodor Röhmeyer Schuberts B-dur Trio op. 99 in vornehmer Ausführung. Neben der ausdrucksvollen Wiedergabe der Grieg'schen Violinsonate fielen Kiefers Cellosoli ziemlich ab, weil unglücklich gewählt. Der Kammermusik-Abend des Klingler-Quartetts brachte mit den zwei großen Streichquartetten (Brahms op. 51 No. 1 und Schumann op. 41 No. 2) und einem Streichtrio (Beethoven op. 9 No. 3) zuviel klanglich Gleichartiges. Besser war es nach dieser Seite bei den Münchenern, die uns neben Haydn (op. 20) und Beethoven (op. 135) eine köstliche Wiedergabe des Klarinettenquintetts von Mozart mit Walch als ausgezeichnetem Bläser bescherten. Das V. Konzert war ein Orchesterabend der Karlsruher Hofkapelle mit Leopold Reichwein. Die Ausführung von Brahms' „Vierter", „Tristan"-Vorspiel und „Till Eulenspiegel" zeigte die Karlsruher auf beträchtlicher Höhe. — Albert Fauth erzielte mit derselben Kapelle in drei volkstümlichen Konzerten guten künstlerischen Erfolg, Im Männergesangverein brachte Fauth eine tüchtige Aufführung der „Heiligen Elisabeth" heraus. Von den Solisten gefielen Marie Benk (Stuttgart) und Fritz Haas (Karlsruhe) am besten; Emma Bellwidt (Frankfurt) war gut in manchen Partieen, Hans Schröder (Mannheim) enttäuschte. — Der Evangelische Kirchenchor (Albert Epp) glänzte in einer „Elias"-Aufführung mit seinem ausgezeichneten Chormaterial, hinter dem die Solisten zurückstanden. — In Kammermusik danken wir Theodor Röhmeyer drei gute Matineen mit dem Gebrüder Post-Streichquartett. In der letzten verstand Lucie Ruck-Janzer uns fünf feingearbeitete Lieder von Röhmeyer nahezubringen. Albert Fauth widmete einen Kammermusik-Abend Schumann, Chopin und Schubert. Von Gertrud Ruscheweyh hörten wir im Instrumentalverein das Beethovensche Klavierkonzert in c-moll. Reichen Genuß gewährte Frederic Lamond's Beethoven-Abend. Kurz vor Schluß der Saison gab Anton Schott, der ehemals so gefeierte Tenorist, nach seiner Rückkehr von Amerika bei uns noch seine Karte ab. Er sollte nicht mehr singen.

Ernst Götze

STRASSBURG: III. Elsaß-Lothringisches Musikfest (11.—13. Juni). Das im Vorjahre aus äußeren Gründen verschobene Fest erschien nunmehr zur Schumann-Feier gestempelt, war aber in nicht sonderlich glücklicher Weise arrangiert. „Musikfest mit Ausschluß der Öffentlichkeit": das lautet seltsam, wurde aber Wirklichkeit, da man die Kammermusik-Abende als „intim" in kleinem Raume vor 400 Hörern inszeniert hatte; der erste war allerdings schließlich auf allgemeines Drängen, wie das Orchesterkonzert, in den „Sängerhaus"-Saal verlegt, konnte aber das einmal verscheuchte Publikum nicht mehr sammeln. Qualitativ waren die Darbietungen, namentlich die orchestralen, dank Hans Pfitzners dem Jubilar kongenialem Musikempfinden, sehr hochstehend. Für den Festzweck als ziemlich verfehlt erwies sich jedoch die Ausgrabung der „Genoveva"-Fragmente (II. Akt und Arie des IV.), von welchem Schmerzenskinde eigentlich nur die Ouvertüre auf Unsterblichkeit Anspruch hat — als Meisterstück ritterlicher Romantik. Dabei litt die Aufführung noch unter Tenorkalamität: Urlus und Vogelstrom hatten abgesagt, und ihr Ersatz, Albert Jungblut, war anscheinend in-

Digitized by Google
UNIVERSITY OF MICHIGAN

folge Indisposition, unmöglich, nachdem er am Vorabend schon in einigen Liedern völlig versagt hatte. Glänzend hingegen, wenn auch etwas zu heroisch, war Frau Hafgreen-Waag als Genoveva. Die kleineren Partieen versahen Frau Altmann-Kuntz und M. Gausche von hier. Schade um den schönen Festchor, dem leider die würdigste Aufgabe, das Oratorium, die das Fest erst auf die richtige Basis gehoben hätte, nicht gestellt war. Nur der Frauenchor hatte Gelegenheit, in acht Liedern sich auszuzeichnen, die Pfitzner mit einer äußerst geschmackvollen und feinsinnigen Orchesterbegleitung ausgestattet hatte. Höhepunkt des Orchesterabends war sodann das Klavierkonzert, das Cortot (Paris) mit idealer Tonschönheit und stilistischem Verständnis spielte, und die („rheinische") Es-dur Symphonie. Am ersten Abend hatte das Rosé-Quartett das nicht gerade zu Schumanns besten Werken zählende A-dur Streichquartett und das prächtige Es-dur Klavierquartett mit schönem Erfolg zum besten gegeben, während sein Primgeiger noch die Violinsonate in d-moll, eins der genialsten Werke seiner Art, schwungvoll vortrug. Am Klavier wirkte dabei Max von Pauer aus Stuttgart, korrekt und etwas nüchtern; seine Solovorträge am dritten Abend (C-dur Phantasie, „Davidsbündler" und „Kreisleriana") vermochten mir — trotz technischer Brillanz — sein Berufensein zum Schumann-Interpreten nicht darzutun: ein harter und spitzer Anschlag, Nichtachtung zahlreicher piano-Nüancen und eine gewisse derbe Art des Zugreifens unter häufiger Tempoüberstürzung (hauptsächlich im letztgenannten Zyklus) scheint mir der Tonpoesie des großen Romantikers wenig angemessen — zumal neben Cortot's sinnigem „Carnaval"-Vortrag. — Statt einer unserer zahlreichen guten Liedersängerinnen die zarte Lyrik der „Frauen"- und „Dichter"-Liebe anzuvertrauen, hatte man hierzu unbegreiflicherweise eine ausgesprochene dramatische Künstlerin, Marie Gutheil-Schoder (Wien) erwählt, die ja nach der Vortragsseite Vortreffliches bot, stimmlich aber das meiste schuldig blieb; Hans Pfitzner als mitschaffender Klavierkünstler war dabei ein besonderer Hochgenuß. So brachte das Fest manches Schöne, zeigte sich aber in der ganzen Anlage etwas mißraten — nicht zum mindesten deshalb, weil im Festausschusse zu wenig Elemente sich befinden, die mit den Stimmungen des Publikums einerseits, mit den Einzelheiten des Musikbetriebes (Personalkenntnis) andererseits die nötige Vertrautheit besitzen.

Dr. Gustav Altmann

STUTTGART: Schumann-Fest des Stuttgarter Tonkünstler-Vereins. „Man denke nur, welche Umstände sich vereinigen müssen, wenn das Schöne in seiner ganzen Würde und Herrlichkeit auftreten soll. Wir fordern dazu einmal: große, tiefe Intention, Idealität des Kunstwerks, dann: Enthusiasmus der Darstellung, drittens: Virtuosität der Leistung, harmonisches Zusammenwirken, wie aus einer Seele, viertens: inneres Verlangen und Bedürfnis des Gebenden und Empfangenden, momentan günstigste Stimmung (von beiden Seiten, des Zuhörers und des Künstlers), fünftens: glücklichste Konstellation der Zeitverhältnisse, sowie des spezielleren Moments der räumlichen und anderen Nebenumstände, sechstens: Leitung und Mitteilung des Eindrucks, der Gefühle, der Ansichten — Widerspiegelung der Kunstfreude im Auge des andern. Ist ein solches Zusammentreffen nicht ein Wurf mit sechs Würfeln von sechs mal sechs?" Diese gründlichen und hochgespannten Anforderungen Eusebius' an Musikveranstaltungen sind in den beiden letzten Punkten bei dem Schumann-Fest, das der Stuttgarter Tonkünstlerverein in den Tagen vom 7. — 9. Juni feierte, vielleicht nicht ganz erfüllt worden. Die erschlaffende Hitze schränkte Leistungs- und Aufnahmefähigkeit ein, und eine kurz vorher eingetretene Verstimmung zwischen der Presse und dem festgebenden Verein verdunkelte, so wenig sie auch Künstlerisches betraf, doch immerhin die Festfreude etwas. Trotzdem ist das Fest als glücklicher Wurf zu bezeichnen. Es trat viel Schönes in voller Würde und Herrlichkeit auf, und was nur äußerlich abzog, konnte doch nicht die neu und stärker aufflammende Verehrung für den Meister trüben, der uns so kostbare Schätze geschenkt hat, und dessen hundertsten Geburtstag wir mit seiner reinen, echten Kunst und in seinem Geiste feierten. Der erste Tag brachte drei instrumentale Gipfelwerke: die „Manfred"-Ouvertüre und die Symphonie No. 2 in C-dur, von der Königlichen Hofkapelle unter Erich Bands Leitung feinsinnig, schumannisch, mit tapferer Haltung gegenüber der tropischen Hitze gespielt, und das Klavierkonzert in a-moll, von Max von Pauer, dem Leiter des ganzen Festes, mit voller geistiger und technischer Beherrschung wiedergegeben. Die Kammermusik-Matinee des zweiten Tages wurde eingeleitet durch eine Rede des ausgezeichneten Schumann-Biographen Hermann Abert (Halle a. S.). Verehrungsvolle, von innerster Begeisterung getragene Worte gaben einen kurzen Überblick über die geistige Entwickelung des Meisters und Aufklärungen über das Wesen seiner romantischen Schaffenswelt, die immer noch vielfach in oberflächlicher Verkennung als verschwommenes Nebelland betrachtet wird. Ein Vergleich des Meisters mit Eduard Mörike entsprang aber doch wohl nur dem Bedürfnis, dem schwäbischen Publikum etwas recht Eingängliches und Angenehmes zu sagen; er mußte etwas künstlich ausfallen, denn beide Dichter zeigen doch bei näherem Zusehen sehr abweichende Züge. Der überreiche musikalische Teil bestand aus der Phantasie in C-dur op. 17, von Adolf Benzinger mit technischer Gediegenheit und tiefdringendem Verständnis gespielt; sechs Liedern, von Otto Freytag mit vollem Ausdruck des poetischen Gehalts gesungen und in den Begleitungen von Erich Band künstlerisch vornehm gestaltet; ferner dem Trio in d-moll op. 63, in gut gerundetem Zusammenspiel und belebt wiedergegeben von Lotte Roser, Karl Wendling und Richard Seitz. Der dritte Tag bescherte die Konzertaufführung der Oper „Genoveva". Die hervorragenden musikalischen Schönheiten, die in dem für die Bühne doch verlorenen Werk zahlreich verstreut sind, vor der Vergessenheit zu retten, steht nur der Weg zum Konzertsaal offen, und es ist dankbar zu begrüßen, wenn er nach dem Vorgang unseres Festes jetzt wieder öfter beschritten wird. Es ist da so viel Schönes, das alle dramatischen Schwächen übergenial. Die Wirkung des Werkes,

Digitized by Google
UNIVERSITY OF MICHIGAN

das unter der Leitung von Max von Pauer mit aller Liebe und Sorgfalt echter Kunstbegeisterung ausgestattet zur Erscheinung kam, ist auch im Konzertsaal nicht stark hinreißend, aber wer in diese Fülle von Melodieblüten untertaucht, wird seinen Schumann stärker und tiefer lieben, und diese Liebe kann uns vor vielen verflachenden Einflüssen schützen. Die Ausführenden: Emma Rückbeil-Hiller als zart empfindende Genoveva, deren reine Liebe in Glück und Leid zu rührendem Ausdruck kam, Hermann Weil als ritterlich vornehmer Siegfried, Karl Erb als Golo, an dessen dramatischer Unmöglichkeit allerdings auch stärkere musikalische Ausdruckskraft scheitern muß, Klara Schaeffer (Frankfurt a. M.) als Margarete, Reinhold Fritz als stimmprächtiger Hidulfus und August Stier als Drago, sie alle, sowie der stattliche Chor von 250 Sängern und die Hofkapelle wirkten, angeregt und sicher geführt von dem Dirigenten, mit voller, festlicher Begeisterung. Große, tiefe Intention, Idealität der Kunstwerke und Enthusiasmus der Darstellung, harmonisches Zusammenwirken, wie aus einer Seele, haben die drei Tage zu einem schönen Fest gemacht und haben dem Meister und den Ausführenden reichen Dank eingebracht.

Oscar Schröter

TEPLITZ-SCHÖNAU: Die heurigen Philharmonischen Konzerte standen unter einem besonders guten Sterne. Glückliche Hand in geschmackvoller Wahl der Programme, interessante Solisten und ein vorzüglich geführtes Orchester, alles das fand sich schön und glücklich zusammen. Überdies pflegt der musikalische Leiter, Musikdirektor Johannes Reichert, zu jedem der Konzerte dem Publikum die wichtigeren Stücke noch vor der Aufführung mittels instruktiv gehaltener Erläuterung in den hiesigen Zeitungen näher zu rücken und so im allgemeinen stimmungsvoll wie sachlich auf das Konzert vorzubereiten. Und die Interpretation am Konzertabend durch den Musikdirektor Reichert ist des höchsten Lobes wert. Außer zwei Symphonieen von Beethoven (Vierte und Fünfte) und der in B-dur No. 12 von Haydn gelangten an Orchesterwerken von César Franck die d-moll Symphonie, von Tschaikowsky die Ouvertüre-Phantasie „Romeo und Julia", von Rebikoff die interessante Suite „Der Christbaum", dann von Brahms die „Tragische Ouvertüre", von Wagner das Vorspiel zu „Tristan und Isolde", von Scheinpflug die Ouvertüre zu einem Lustspiel von Shakespeare und im letzten Konzerte (VI.) von Reifner eine symphonische Dichtung, „Dornröschen" betitelt, zur Aufführung. Dieses Werk, dessen Uraufführung hier vonstatten gegangen, zeigte wieder die große Begabung des jungen deutschböhmischen Komponisten. Als Solisten traten in den drei ersten Konzerten auf: Pablo Casals, Wilhelm Backhaus und César Thomson. Die Gesangskunst vertraten aufs glücklichste Alexander Heinemann und Margarete Preuse-Matzenauer. Den sechsten Konzertabend machte uns Karl Flesch mit seiner Wiedergabe des Brahmsschen Violinkonzertes unvergeßlich. Berlin sandte uns noch sein Marteau-Becker-Quartett, das mit Beethoven op. 59 No. 1, mit Haydn op. 33 und mit Schumann op. 41 No. 1 unserem Kammermusik-Abend die Weihe gab. Preislich hielt sich unser Kurorchester. — An den beiden Osterfeiertagen fanden ferner zwei „Symphoniekonzerte" statt, die in nachstehendem Programm ihre künstlerische Höhe ausgedrückt erhalten: Brahms (Erste), Haydn (Arie aus der „Schöpfung"), Schubert („Allmacht") Solistin: Ellen Heynen-Olsen aus Dresden, Anton Bruckner (Symphonie No. 4), Brahms („Schicksalslied", „Rhapsodie", mit Elsa Stradal als hervorragender Solistin) und Beethoven (Neunte). Das Quartett sangen Ellen Heynen-Olsen, Elsa Stradal, Karl Schumm (Dresden), Hermann Gürtler (Altenburg). Den Chor stellten hiesige Vereine und sonstige Gesangesbeflissene. — Alexander Heinemann veranstaltete noch ein zweites Konzert, das unter dem Schutze und der fördernden Hand Dr. Stradals, des musikalischen Eckehart unserer Stadt, sich ebenfalls eines guten Besuches erfreute.

Anton Klima

VERDEN (Aller): Im Verein für Kunst und Wissenschaft lieferte Elisabeth Bokemeyer (Klavier) überzeugenden Beweis, daß Talent im Verein mit Fleiß auch bei der heutigen Überproduktion sich noch durchzuringen vermag. — Die Kammermusik-Vereinigung der Königlichen Kapelle zu Hannover mit ihrem trefflichen Führer Otto Riller vermittelte uns u. a. das Septett von Beethoven. — Heinrich Lutter und Frau werden mit ihren ausgezeichneten Vorträgen auf zwei Flügeln überall dankbare Zuhörer finden. Emmy Mohr sang sehr musikalisch trotz leichter Indisposition. Den tüchtigen Flötenvirtuosen Arthur Schütze vom Braunschweiger Hoftheater darf man sich merken; dem Unterzeichneten machte es viel Freude, ihn im Konzert D-dur von Mozart am Flügel zu unterstützen. — Lisa Dransfeld sang u. a. Lieder von Max Reger und Saint-Saëns mit Geschmack. — Der schlanke, hohe Sopran der Frau Teggemann-Breuer erwies sich für die weiten Hallen des Doms als vorzüglich geeignet. In einem geistlichen Konzert, das ich mit ihr und Marie Elisabeth Meyer gab, spielte diese ein Andante auf der G-Saite von Max Reger mit Ton und Seele. — Der Domchor brachte eine hübsche Weihnachtskantate von R. Seiffert-Bremen zur ersten Aufführung außerhalb der Hansestadt. Die Arbeit ist bei der geschickten Faktur durchaus volkstümlich gehalten und verdient weitere Verbreitung. — Der Oratorienverein ließ dem „Josua" vor zwei Jahren jetzt den „Messias" folgen — für hiesige Verhältnisse eine schwierige Aufgabe. Um so erfreulicher war der Erfolg. Frieda Müller-Heinrichsen, Marie Hestenberg, W. Horstmann und H. Müller boten ein wertvolles Solistenensemble. Am 24. April folgte der Verein einer Einladung nach Bückeburg zu einer großen Festaufführung des Händelschen Werkes (500 Sänger) unter Leitung von Richard Sahla. Die anderen mitwirkenden Vereine wurden von Bremen, Hannover, Bückeburg usw. gestellt. Das gewagte Unternehmen ist als durchaus gelungen zu bezeichnen. — Die Liedertafel tat kürzlich bei geeigneter Gelegenheit den Schritt, mit anderen strebsamen Vereinen zu löblichem Tun gemeinsam zu wirken, um dadurch die arge Zersplitterung des Männergesangvereinswesens in hiesiger Stadt zu mildern.

Ernst Dieckmann

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

WORMS: Vorherrschend war in diesem Winter — ein gutes Zeichen für den Geschmack unseres Publikums — die Kammermusik. Die Konzerte der ausgezeichneten Wormser Kammermusik-Vereinigung (Kaspar: Violine, Leucht: Cello, Kiebitz: Klavier) waren stets bis auf den letzten Platz besetzt. Im ersten Konzert spielten die Herren Brahms' c-moll Trio und Beethovens op. 97, im zweiten mit den Kammermusikern Bachmann und Fritsche von Mannheim das erste Rasumowsky-Quartett Beethovens und Smetana's „Aus meinem Leben", das letztere mit hinreißendem Temperament. Im dritten gefiel Herzogenbergs Klaviertrio ungemein. Max Regers Violinsonate in A-dur, von Caspar gut bewältigt, ist unter den manchen Nieten des Meisters ein Gewinn. In dem letzten Konzert zeigte Anna Heyter eine zwar nicht große, aber gut geschulte und sympathische Stimme und in der Wahl ihrer Lieder feinen Geschmack. Im letzten Konzert hatte Hans Pfitzners geniales Klavierquintett großen Erfolg; der künstlerische Ernst, die gewaltige Gestaltungskraft und der fast symphonische Aufbau machen das Werk zu einem der interessantesten der modernen Kammermusikliteratur. — Die Liedertafel brachte unter Musikdirektor Kiebitz in ihrem ersten Konzert den „Messias"; die Chöre zeigten rhythmische Sicherheit und Präzision im Einsatz, nur klang der Chorsatz infolge der zu schwachen Besetzung nicht kraftvoll genug. Solisten waren Else Kettling (Koblenz), Grete Rautenberg (Essen), Anton Kohmann und Hans Vaterhaus. Im zweiten Konzert lernten wir neben dem trefflichen Cellisten Johannes Hegar (Frankfurt) in Hedwig Jeckel (Frankfurt) eine vielversprechende Sängerin kennen. Des alten Romberg recht alte „Glocke" gab Guggenheim (Worms) Gelegenheit, seinen warmen, schmelzreichen Bariton zur Geltung zu bringen. Im letzten Konzert war die Aufführung der ewig frischen „Jahreszeiten" durch den gut funktionierenden Chor und die brillante Auswahl der Solisten: Anna Kämpfert (Frankfurt), Stephani (Darmstadt) und Müller (Darmstadt), eine durchaus zufriedenstellende. — Der Philharmonische Verein gab unter Prof. Diehl je einen Schubert-, Chopin- und Weber-Abend. Bei dem ersten wurde Schuberts „Unvollendete" recht brav vorgetragen; Hedwig Schön (München) bewältigte die „Wanderer"-Phantasie mit Kraft und Verständnis, Theo Bacheneimer (Frankfurt) hatte in den Liedern von Schubert guten Vortrag, aber nicht genügend Temperament; Hans Avril (Leipzig), der die Symphonie dirigierte, war am Klavier ein feinfühlender Begleiter. Im Chopin-Konzert zeigte sich Stoye (Mannheim) als verständnisvoller Interpret des Klavierpoeten und als ein Spieler von gediegenem Geschmack und straffer Rhythmik; Frau Schlessinger-Arlo (Mannheim) verfügt über einen in allen Registern gleichmäßig ausgebildeten Mezzosopran. Das Weber-Konzert brachte die fleißig geübte C-dur Symphonie und die „Oberon"-Ouvertüre, Eugenie Füllhardt (Worms) sang die Szene der Agathe mit einer namentlich in der hohen Lage ansprechenden Stimme; auch dieser Künstlerin wäre etwas mehr Temperament zu wünschen. Der Philharmonische Verein vermittelte uns auch die Bekanntschaft des Post-Quartetts, dessen vorzügliches Zusammenspiel vier gediegene Musiker erkennen läßt. Das Ereignis des Winters war ein Beethoven-Abend von Lamond, den ich noch nie mit solcher Souveränität, mit solcher Klarheit spielen hörte; seine „Appassionata" war ein Erlebnis.

Dr. Max Strauß

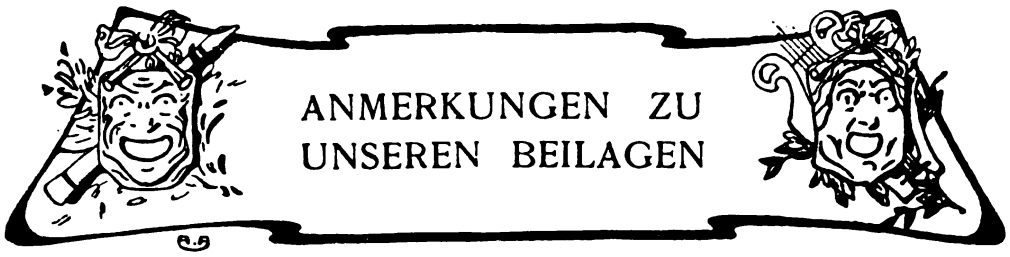
ZWICKAU i. S.: Eine Umgestaltung unseres Konzertlebens wies die dieswinterliche Saison insofern auf, als neben den Musikverein und die städtische Kapelle (Schmidt) noch das neugegründete Philharmonische Orchester unter Büttner-Tartier getreten war. Differenzen zwischen den Mitgliedern der städtischen Kapelle und ihrem Dirigenten hatten zu einer Trennung und zur Konstituierung des Philharmonischen Orchesters unter Büttner-Tartier geführt, der verstanden hat, die Leistungsfähigkeit dieser Mitglieder auf ihrer früheren Höhe zu erhalten. Daß die neu zusammengestellte Stadtkapelle anfangs in ihren Leistungen zurückstehen mußte, war ebenso selbstverständlich wie der Umstand, daß sie unter der bewährten Leitung Schmidts sich rasch vervollkommnete. Die günstigen Folgen der Konkurrenz zeigten sich in meist guten Darbietungen, in erlesenen Programmen und in der Wahl vorzüglicher Solisten. Von letzteren nenne ich: Margarethe Siems (Wolf, Weingartner), die sehr gefeierte Stefi Geyer (Goldmarks Violinkonzert a-moll), Ludwig Heß (u. a. die überaus plastisch herausgearbeiteten „Glockenlieder" von Schillings), das Ehepaar Brieger (Duette und Sologesänge von Schumann, Cornelius, Hans Hermann, Kaun und Arnold Mendelssohn), Conrad Ansorge (Beethovens Klavierkonzert Es und vor allem die „Wandererphantasie" in der Lisztschen Orchestrierung), A. Kinkulkin (Reineckes Cellokonzert), Anna Schabbel-Zoder (Isoldens Liebestod, Schmerzen, Träume), Martha Schaarschmidt (Saint-Saëns' nicht sonderlich fesselndes Klavierkonzert c), Julius Klengel (mit Haydns Cellokonzert D reich gefeiert), Lindsay (Liapounow's Ukrainische Rhapsodie), Magdalene Seebe („Wie nahte mir der Schlummer" und Lieder von Wagner, Rubinstein und Strauß), Artur Friedheim (auf der Clutsam-Bogenklaviatur prachtvoll Liszts Konzert Es und merkwürdig: mit Mendelssohnschen Liedern ohne Worte tiefer wirkend als mit Chopin's Polonäse A), Henri Petri (Händels Violinsonate A), Robert Dietzmann (Klughardts wohllautendes Cellokonzert a), Anatol von Rössel (Chopin). Von Orchesterleistungen ragten hervor: Liszts „Préludes", Siegfried-Idyll ganz besonders Brahms' Variationen über ein Haydnsches Thema, seine Symphonie D, Beethovens Fünfte, Sechste und Siebente, Nicodé's glänzende symphonische Variationen, Strauß' „Tod und Verklärung", Sibelius' Valse triste, Volkmanns Symphonie d, Schumanns Ouvertüre-Scherzo-Finale, seine Symphonie d, die fesselnde Symphonie h von Volbach, Klughardts lebensfrohe Symphonie D, herrliche Bachsche Orchestersuiten D und h, von Schulz-Beuthen die „Totenінsel" und die bisweilen zu sehr in einzelne Episoden zerflatternde Symphonie „König Lear", Raffs Symphonie: „Im Walde". Im Rahmen der Konzerte des a cappella- und des Lehrergesangvereins feierten Triumphe: die Geigerin

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Renée Chemet-Decreus (Lalo's Symphonie espagnole, Beethovens Romanze F) und Josef Pembaur (mit wundervollem Vortrag von Schumanns Phantasie op. 17). Gute Chorleistungen — unter Vollhardt — waren „Fausts Verdammung" von Berlioz (Helga Petri, Georg Seibt, Lederer-Prina, Kaula) und „Elias" (Frau Bößneck-Wilhelmj, Elise Rebhuhn, Nietan, Alfred Kase). — Unser Orgelmeister Paul Gerhardt veranstaltete unter Zuziehung des Leipziger Gewandhausquartetts eine sehr verdienstliche Neuhoff-Gedächtnisfeier und bot Genüsse, um die uns manche größere Stadt beneiden kann (Kloses Präludium und Doppelfuge, Josef Haas, Boëllmann, Guilmant, Saint-Saëns, Franck, Widor). — Die Barthsche Madrigalvereinigung erfreute sich mit Recht größten Zuspruchs. — — Schumann-Feier. Die 100. Wiederkehr von Robert Schumanns Geburtstage hatte der Stadt Zwickau nicht nur die Pflicht auferlegt, sondern auch das schöne Vorrecht gegeben, diesen Ehrentag ihres größten Sohnes in ganz besonderem Maße zu feiern. Und das ist ihr auf das trefflichste gelungen. Eingeleitet wurden die Festtage am Abend des 7. Juni durch eine schlichte Feier vor dem Schumann-Denkmale, das unter Liedervorträgen des Zwickauer Sängerbundes (Lurtz) mit Kränzen geschmückt wurde. Die Feier des Geburtstages, des 8. Juni, war ganz aus dem sinnigen, nur in häuslicher Einsamkeit sich so herrlich und restlos erschließenden Wesen Schumanns gestaltet: nachmittags wurde das Schumann-Museum eröffnet, das dank der eifrigen Sammlerfreudigkeit besonders von Prof. Dr. Stötzner und Oberlehrer Kreisig schon jetzt gar manche Schumann-Reliquie birgt, und am Abend vereinigte Marie Wieck, die greise Künstlerin, die Schumanngemeinde um sich, um am Flügel von ihrem Schwager zu erzählen: eine der Studien für Pedalflügel, die letzten Teile aus dem Faschingsschwank, Stücke aus den Kinderszenen sowie unter trefflicher Mitwirkung von Mary Wurm, einer Schülerin Clara Schumanns, das Andante mit Variationen für zwei Klaviere. Diese Klaviervorträge umrahmten die überaus feinsinnige Rede des Geheimrats Prof. Dr. Max Friedländer über den jugendlichen Schumann; die Gattin des Redners illustrierte den Vortrag am Flügel auf das künstlerischste; auch trug Friedländer als Sänger einige der frühesten Lieder Schumanns vor, die in vertiefter Empfindung in den Sonaten fis und g wiederkehren. Man vergaß den Konzertsaal, man konnte meinen, ein Gast im Carusschen, im Voigtschen Hause zu sein. Am nächsten Tage brachte außerhalb der offiziellen Feier das verstärkte Philharmonische Orchester unter Büttner-Tartier die Ouvertüre zur „Braut von Messina" und die Symphonie B unter Mitwirkung von Margarete Neisch (Breslau) als Liedersängerin in würdiger Weise zur Aufführung. Am 10. Juni fand die öffentliche Hauptprobe, am 11. Juni die mit einem Prolog eingeleitete Aufführung von „Paradies und Peri" unter dem Kgl. Musikdirektor Vollhardt statt. Die Wiedergabe war vollendet. Tilia Hill war eine herrliche Peri, mochte sie auch an den Stellen, in denen ihre stille Wehmut in ekstatische, auch in höchster Höhe mühelos erklingende Freude überging, dem Orchester das Zusammenspiel nicht immer leicht machen. Else Schünemann mit ihrem prachtvollen Alt ist musikalisch ausgezeichnet durchgebildet; das zeigte sich z. B. in der Verschleifung von Gesangsphrasen, die Schumann durch sinnwidrige Pausen zerrissen hat. In Wettbewerb mit dieser Künstlerin zu treten, liegt nicht im Willen von Helga Petri (Dresden); ihr jugendlich-herziger Stimmklang wies ihr mit Recht die Rolle der Jungfrau zu; die Größe des Saales ist ihr gefährlich. Musterhaft, wie zu erwarten war, sangen Paul Reimers (Berlin) und Alfred Kase (Leipzig); ihnen besonders ist zu danken, daß die weit ausgesponnenen Episoden des dritten Teils das Publikum gefesselt hielten. Der Chor (a cappella- und Lehrer-Gesangverein) hielt sich bei Vollhardts bewährter Schulung in Präzision, Phrasierung und Reinheit vortrefflich, nicht minder das aus Mitgliedern der Kgl. Kapelle zu Dresden und der Chemnitzer Stadtkapelle zusammengesetzte Orchester; schade, daß die Harfe durch die Violine ersetzt war. Nachdem am Sonntagmorgen in der Marienkirche zwei Sätze aus Schumanns C-Messe erklungen waren, versammelte man sich um das Petri-Quartett. Dessen ideales Zusammenspiel ist sattsam bekannt und bewährte sich aufs neue im Streichquartett A sowie unter Hinzutritt Egon Petris (Manchester) im Klavierquartett Es. Einen ganz besonderen Erfolg durch die Tiefe ihres Vortrags ersang sich Else Schünemann mit „Frauenliebe und -leben". Tilia Hill und Paul Reimers sangen seltener gehörte Duette; Alfred Kase rief, von Blitz und Donner wirksam unterstützt, mit „Belsazar" starres Entsetzen hervor, das sich nach weiteren Liedern in freudige Dankbarkeit löste. Über die Länge des Nachmittagskonzerts täuschte die Abwechselung in den Vortragsmitteln hinweg. Eingeleitet wurde es wirksam durch op. 52: Ouvertüre, Scherzo und Finale. Hermann Kutzschbach (Dresden) als Dirigent versteht klar zu gliedern; eine Musterleistung war seine Begleitung des Klavierkonzerts, von Egon Petri mit vollster Beherrschung der Technik gespielt. Die sich anschließenden Männerchöre des Lehrergesangvereins brachten diesem und seinem Dirigenten Vollhardt wohlverdiente Ehren. An die Einleitung des zweiten Teils, die „Genoveva"-Ouvertüre, reihte sich das Cellokonzert; Prof. Georg Wille (Dresden) machte sich durch die Vorführung dieses zumal im ersten Satze wenig dankbaren Werkes sehr verdient. Einen überaus glänzenden Abschluß fand das Konzert und damit die Schumann-Woche in der Symphonie d mit Ernst von Schuch am Dirigentenpulte. Daß die Verhältnisse in den letzten Wochen vor dem Feste sich so gestalten mußten, daß die Zwickauer Stadtkapelle und ihr Dirigent — nicht aus künstlerischen Gründen — von der Mitwirkung am Feste ausgeschlossen waren, war der einzige Mißklang, den das Fest einem Teile der Zwickauer Einwohnerschaft brachte.

Dr. Walther Berthold

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Den Artikel Julius Kapps illustrieren wir durch zwei Beigaben: durch das Porträt Adolf Henselts, nach einer seltenen Photographie, von der auf S. 74 die Rede ist, und durch das Faksimile des auf S. 71 abgedruckten Briefes des Künstlers an Laura Rappoldi-Kahrer.

Zum Aufsatz Wilibald Nagels gehört das Bildnis von August Eberhard Müller, nach einem alten Stich von F. A. Brückner, Leipzig.

Am 18. Juni feierte Richard Heuberger in Wien seinen 60. Geburtstag. In Graz geboren, studierte er Ingenieurwissenschaften und widmete sich erst nach bestandenem Staatsexamen ganz der Musik. Im Jahre 1876 siedelte er nach Wien über, wurde im gleichen Jahre Chormeister des Akademischen Gesangvereins und 1878 auch Dirigent der Wiener Singakademie. 1902 wurde er als Lehrer am Konservatorium angestellt. Von 1901—1909 leitete er den Wiener Männergesangverein, dessen Ehrenchormeister er ist. Von den zahlreichen Kompositionen Heubergers (darunter Lieder, Chorwerke, Orchestervariationen, Symphonie F-dur, Ballette, Opern und Operetten) haben die reizende Operette „Der Opernball" (Wien 1898) und die Oper „Barfüßele" (Dresden 1905) den größten Erfolg davongetragen. Der Künstler entfaltete auch eine rege musikschriftstellerische Tätigkeit; von seinen kritischen Arbeiten erschienen die Sammlungen „Musikalische Skizzen" und „Im Foyer". Heuberger ist ferner der Verfasser einer verdienstvollen Schubert-Biographie (für die Sammlung „Berühmte Musiker") und redigierte 1904/06 das „Musikbuch aus Österreich".

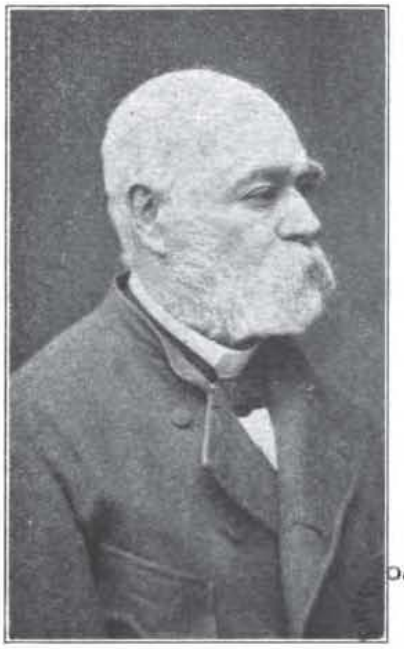
Zum Gedächtnis an den zwanzigsten Todestag Robert von Hornsteins (19. Juli) bringen wir sein Porträt nach dem wundervollen Gemälde von Lenbach. Der in Donaueschingen geborene Tondichter (er schrieb u. a. die Opern „Adam und Eva", „Der Dorfadvokat, Musiken zu Shakespeare's „Wie es euch gefällt" und zu Mosenthals „Deborah", das Ballet „Der Blumen Rache", Duette, Lieder und Klavierstücke) war mit Wagner, Schopenhauer und anderen führenden Geistern befreundet. Hornsteins im Jahre 1908 erschienenen, von seinem Sohne herausgegebenen Memoiren haben den Blick weiterer Kreise wieder auf diesen originellen Künstler gelenkt.

Die „Tageschronik" unseres zweiten Juniheftes enthielt eine längere Notiz über Ferdinand Hiller, seit dessen Hinscheiden am 10. Mai fünfundzwanzig Jahre vergangen waren. Wir lassen heute das Porträt des um das rheinische, besonders das Kölner Musikleben hochverdienten Künstlers folgen, für das uns eine Zeichnung von Artur Frhr. von Ramberg zur Vorlage diente.

Nachdruck nur mit ausdrücklicher Erlaubnis des Verlages gestattet
Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten
Für die Zurücksendung unverlangter oder nicht angemeldeter Manuskripte, falls ihnen nicht genügend Porto beiliegt, übernimmt die Redaktion keine Garantie. Schwer leserliche Manuskripte werden ungeprüft zurückgesandt.

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster
Berlin W 57, Bülowstrasse 107 I

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



ADOLF HENSELT



IX. 20

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



UST EBERHARD MÜLLER
inem Stich von F. A. Brückner

IX. 20

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



W. Weis, München, phot.

RICHARD HEUBERGER
* 18. Juni 1850

IX. 20

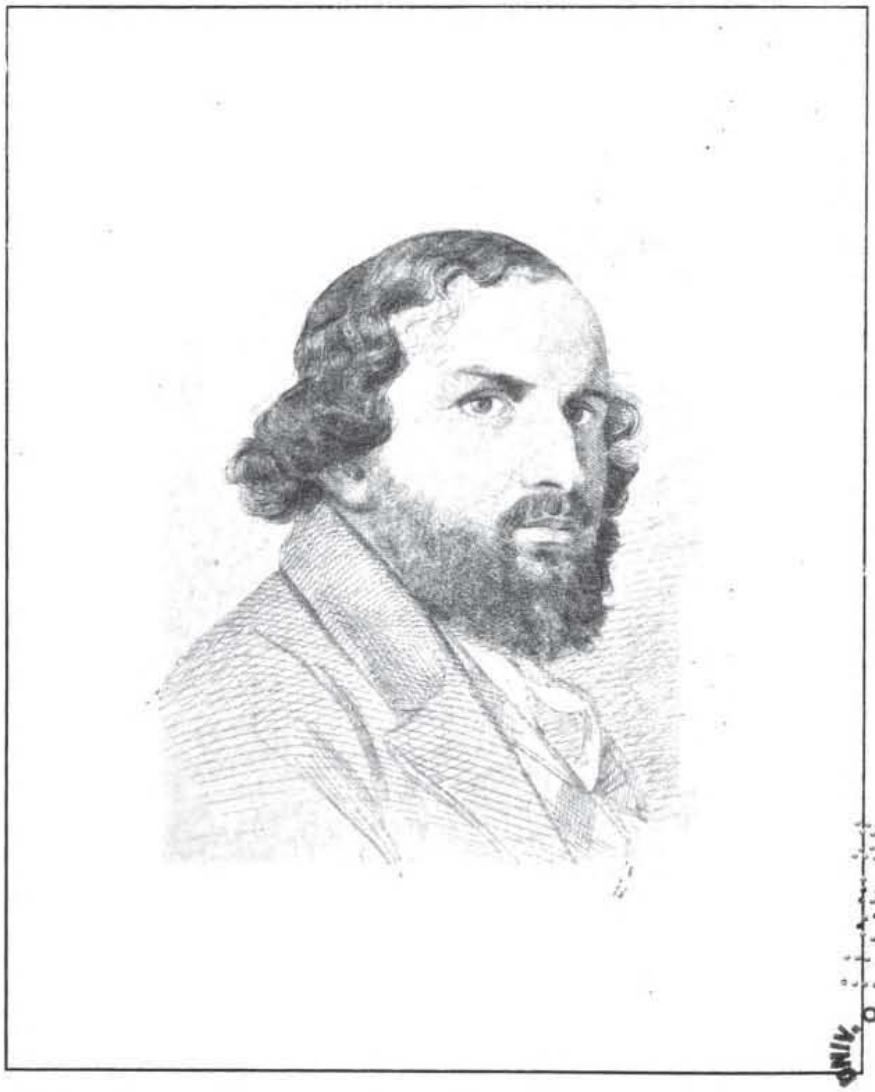
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



ROBERT VON HORNSTEIN
† 19. Juli 1890
Nach dem Gemälde von Franz von Lenbach

IX. 20

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



FERDINAND HILLER
† 10. Mai 1885



IX. 20

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

DIE MUSIK

Es hat mit der Musik eine wunderliche Bewandtnis; ich möchte sagen, sie ist ein Wunder. Sie steht zwischen Gedanken und Erscheinung; als dämmernde Vermittlerin steht sie zwischen Geist und Materie; sie ist beiden verwandt und doch von beiden verschieden: sie ist Geist, aber Geist, welcher eines Zeitmaßes bedarf; sie ist Materie, aber Materie, die des Raumes entbehren kann.

Heinrich Heine

IX. JAHR 1909/1910 HEFT 21

Erstes Augustheft

Herausgegeben von Kapellmeister Bernhard Schuster

Verlegt bei Schuster & Loeffler

Berlin W. 57, Bülowstrasse 107

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

INHALT

Bernard Scharlitt
Briefe von und an Chopin. I.

Leopold Schmidl
Die Erziehung zum Musiker

Arnold Schönberg
Aphorismen

Bruno Wolfgang
Das Dilettanten-Orchester

Revue der Revueen

Besprechungen (Bücher und Musikalien)

Kritik (Oper und Konzert)

Anmerkungen zu unseren Beilagen

Kunstbeilagen

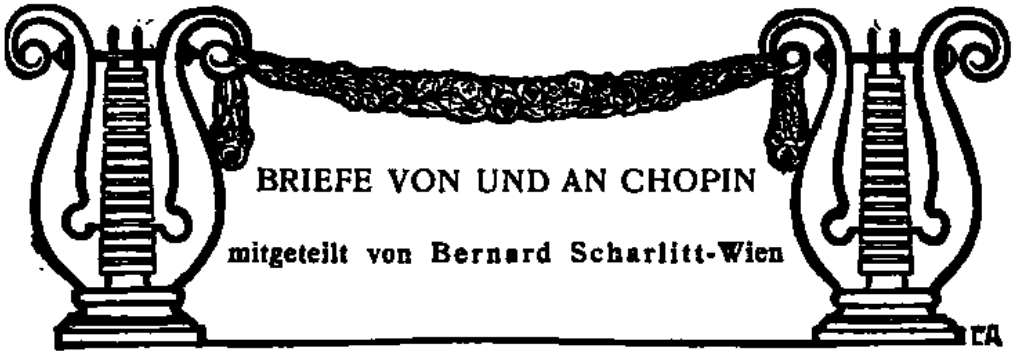
Nachrichten (Neue Opern, Opernrepertoire, Konzerte, Tageschronik, Totenschau, Aus dem Verlag, Eingelaufene Neuheiten) und Anzeigen

DIE MUSIK erscheint monatlich zweimal. Abonnementspreis für das Quartal 4 Mark. Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mark. Preis des einzelnen Heftes 1 Mark. Vierteljahrseinbanddecken à 1 Mark. Sammelkasten für die Kunstbeilagen des ganzen Jahrgangs 2,50 Mark. Abonnements durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug durch die Post.

Generalvertretung für Frankreich, Belgien und England:
Albert Gutmann, Paris, 106 Boulevard Saint-Germain
Alleinige buchhändlerische Vertretung für
England und Kolonieen: Breitkopf & Härtel, London
54 Great Marlborough Str.
für Amerika: Breitkopf & Härtel, New York
für Frankreich: Costallat & Co., Paris

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



BRIEFE VON UND AN CHOPIN

mitgeteilt von Bernard Scharlitt-Wien

Nicht nur Bücher, auch Briefe haben ihre Schicksale. Die hier zum ersten Male in deutscher Sprache publizierten Briefe von und an Chopin bilden einen Teil seines Nachlasses, mit dessen, durch den im vergangenen Jahre unter tragischen Umständen dahingegangenen jungpolnischen Komponisten M. Karlowicz bewirkter Veröffentlichung die in Warschau lebende Nichte des Notturnensängers vor nicht langer Zeit alle Chopin-Kenner in nicht geringes Erstaunen versetzt hat. Dieses war um so begreiflicher, als seit langem die Annahme bestanden hatte, daß sämtliche im Besitze seiner Angehörigen befindlich gewesenen Papiere Chopin's während des Aufstandes im Jahre 1863 von plündernden Kosakenbanden vernichtet worden seien. Aus welchen Gründen die Erben des Tondichters dieser Annahme nicht entgegengetreten sind und mit der Publikation dieses, wie es sich nunmehr zeigt, glücklicherweise erhalten gebliebenen Nachlasses solange gezögert haben, ist ein Geheimnis, das auch Karlowicz nicht gelüftet hat. Sei dem nun, wie ihm wolle, das Wichtigste bleibt, daß wir neue, überaus wertvolle Beiträge zur Lebensgeschichte sowie zur Charakteristik Chopin's gewonnen haben. Dies gilt namentlich von den an seine Angehörigen gerichteten Briefen des Tondichters, von denen wir hier eine Auswahl der interessantesten darbieten. Chopin, der bekanntlich kein Freund des Briefschreibens war, hat in dieser Hinsicht nur den Seinigen gegenüber eine Ausnahme gemacht, für die er sich allerdings dadurch schadlos hielt, daß er fast jeden seiner Briefe in tagelang unterbrochenen „Fortsetzungen" zu schreiben pflegte. Hieraus erklärt es sich, daß diese Briefe sich zu förmlichen Tagebüchern auswuchsen und eine geradezu bunte Fülle von Mitteilungen enthalten, von denen jede aber unser Interesse zu wecken vermag, weil sie für das Wesen des Tondichters bezeichnend ist. Dieses wird namentlich durch die, den Grundton aller Briefe bildende, innige Liebe Chopin's zu seinen Angehörigen, sowie durch die dort gelieferten, unumstößlichen Beweise seines tiefen Bewußtseins der Zugehörigkeit zum Polentume, die alle bisherigen Versuche, den Schöpfer der Mazurken zu einem Franzosen zu stempeln, zunichte machen, in ein neues Licht gerückt.

Schließlich gewähren diese Briefe auch einen Einblick in das Zusammenleben des Tondichters mit George Sand und stellen überaus interessante Berichte über gesellschaftliche, künstlerische und wissenschaftliche Ereignisse dar, die die Seinestadt in den Tagen Chopin's beschäftigten.

Nicht minder Interessantes bietet die von uns getroffene Auswahl der Briefe an Chopin. Wir mußten uns auf jene Briefe beschränken, von denen wir annehmen zu dürfen glaubten, daß sie in biographischer oder musikgeschichtlicher Hinsicht die wertvollsten der ganzen Sammlung bilden.

Da ist vor allem der sowohl biographisch, wie musikgeschichtlich interessante Brief der Lieblingsschwester Chopin's, Frau Louise Jendrzejewicz, hervorzuheben,

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

durch den wir von der Absicht des kurz vorher nach Paris gekommenen Tondichters erfahren, bei Kalkbrenner Unterricht zu nehmen. Eine Absicht, die jedoch auf den nicht unbegründeten Widerspruch Elsners stieß, jenes ausgezeichneten Warschauer Komponisten, der wie keiner auf den musikschöpferischen Entwickelungsgang Chopin's Einfluß ausgeübt und wie wenige den Genius dieses einzigartigen Tondichters früh erkannt hat. Wohl irrte Elsner, da er wähnte, Chopin werde als Schöpfer von Opernwerken sich unsterblich machen, erfaßte dafür aber, wie wir aus diesem Briefe ersehen, in geradezu divinatorischer Weise die Bedeutung der dem Sänger der Notturnen in der Musikgeschichte zufallenden Rolle.

In musikgeschichtlicher Hinsicht sind je ein Brief von Liszt, Mendelssohn, Schumann, Meyerbeer und Moscheles von ganz besonderem Interesse, weil sie für die beispiellose Verehrung Zeugnis geben, deren Chopin sich bei diesen seinen zeitgenössischen Brüdern in Apoll erfreute. Die Briefe der Tochter George Sand's endlich bilden durch das Streiflicht, das sie auf das Verhältnis des Tondichters zu ihrer Schreiberin werfen, einen außerordentlich wertvollen Beitrag zur Charakteristik Chopin's, wie auch zu dessen Lebensgeschichte.

I. Briefe Chopin's an seine Angehörigen

1.

[An Frau Louise Jendrzejewicz]

Nohant,[1]) 18. September 1844

Meine Liebe!

Ich übersende Dir die Liedchen, die Du eines Abends gehört hast. Solange,[2]) die Dich umarmen läßt (zweimal hat sie mich daran erinnert), schrieb aus dem Gedächtnis die Worte nieder, ich die Musik. Ich hoffe, daß Ihr glücklich angelangt seid und in Wien und Krakau Nachrichten von mir empfanget habt. Nach Wien habe ich Dir das versprochene Liedchen „Schöner Knabe", und nach Krakau einige Worte für Frau Skarbek gesandt. Solltest Du weder das eine, noch das andere erhalten haben, was leicht möglich ist, da die österreichische Post sehr langsam kriecht, so laß Dir den Krakauer Brief nachsenden, weil mir daran gelegen ist, daß Du ihn der Frau Skarbek persönlich einhändigst; um den Wiener Brief ist kein Schade, das Liedchen schreibe ich Dir noch einmal auf. Ich habe: Mr. Le Professeur M. Jendrzejewicz poste restante adressiert. Heute habe ich von Euch geträumt. Daß nur Deine Gesundheit durch die Reise nicht zu sehr gelitten haben möge! Schreibe mir ein paar Worte. Ich bin seit einigen Tagen nicht ganz wohl. Maurice[3]) ist noch nicht hier, soll aber morgen oder übermorgen zurückkehren. Für heute nachmittag ist ein Ausflug nach Ars projektiert. Die Tante der Herrin des Hauses[4]) weilt

[1]) George Sands Landsitz.
[2]) Tochter der George Sand.
[3]) Sohn der George Sand.
[4]) So nennt Chopin merkwürdigerweise Frau Sand in allen an die Seinigen gerichteten Briefen.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

hier mit ihrer Ziehtochter, sie wohnt in Eurem Absteigquartier. Oft wenn ich dort eintrete, suche ich, ob nicht etwas von Euch zurückgeblieben ist, sehe aber nur die Stelle bei dem Kanapee, wo wir Schokolade zu trinken pflegten und jene Zeichnungen, die Dein Mann kopiert hat. Mehr ist von Dir in meinem Zimmer geblieben: auf dem Tische liegt Deine Stickerei jenes Pantöffelchens in englisches Seidenpapier eingehüllt, und auf dem Klavier der kleine Bleistift, den Du in Deinem Geldtäschchen hattest, und der mir gute Dienste leistet. Ich schließe, weil wir ausfahren. Ich umarme Dich aufs herzlichste. Umarme Deinen Mann für mich. Sag ihm, daß ihn Hippolyte[1]) grüßen läßt. Deine Kinder umarme ebenfalls. Schreibet mir.

Dein alter

Ch.

2.

Nohant, 20. Juli 1845

Meine Teuersten!

Schon seit mehr als einem Monat weilen wir hier. Frau Viardot[2]) ist mit uns hergekommen und hat hier drei Wochen verbracht. Wir erfreuen uns alle des besten Wohlseins, im Dorfe aber hat im Winter das Fieber geherrscht. Franziskas Gatte (Louise erinnert sich vielleicht) war fast den ganzen Winter krank, ist aber schon wieder auf den Beinen jetzt. Das Wetter ist jetzt gut, doch als wir herkamen, gab es viel Sturmwetter. Die Indre ist derart ausgetreten, daß Viardot, der seine Frau abholen kam, sie nicht begleiten konnte, weil die Wege bis Châteauroux unter Wasser waren, auch konnte man nicht dorthin, wo wir so oft spazieren fuhren und von wo die Aussicht so schön war, gelangen. Das hat zwar nur kurze Zeit gedauert, aber viel Schaden auf den Wiesen angerichtet, doch hat man es jetzt schon vergessen. Ich bin für das Dorf nicht geschaffen, genieße aber gerne die frische Luft. Ich spiele wenig, weil mein Klavier verstimmt ist, schreibe noch weniger, weshalb auch Ihr von mir so lange nichts erhalten habt. Ich denke, daß Ihr alle auf dem Lande seid, daß Louise die Ratschläge Marjolins[3]) befolgt und sich nicht anstrengt. Saget ihr, daß ich das Manuskript des Romanes, dessen Vorlesung sie hier beigewohnt, für sie als Autograph[4]) erhalten habe, daß ich Gutmann[5]) vor seiner Abreise gesehen und ihm aufgetragen habe, Euch alle zu umarmen, und daß

[1]) Hippolyte Châtiron, Stiefbruder der George Sand.
[2]) Pauline Viardot-Garcia.
[3]) Marjolin, berühmter Pariser Chirurge jener Zeit.
[4]) Autograph des Sandschen Romans „La mâre au diable".
[5]) Adolph Gutmann, einer der besten Schüler Chopin's.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

er mir bei seiner Abreise weit besser gefallen hat. Er ist in der Tat eine biedere Seele.

Mir ist es in diesem Jahre hier ganz merkwürdig zumute. Oft blicke ich des Morgens in das angrenzende Zimmer, finde dort aber niemanden. Zuweilen wird das Zimmer von einem Bekannten bewohnt, der für einige Tage herkommt, ich nehme daher auch meine Frühstückschokolade nicht mehr an jener Stelle ein, habe auch das Klavier umgestellt: neben der Wand, dort, wo das Kanapee mit dem Tischchen stand, an dem Louise oft meine Pantoffel zu sticken und die Herrin des Hauses mit einer anderen Arbeit beschäftigt zu sein pflegte. In der Mitte steht mein Schreibtisch, links befinden sich meine Manuskripte, Herr Thiers und Gedichte ... rechts Cherubini; vor mir jene Repetieruhr, die Ihr mir geschickt habt (es ist jetzt 4 Uhr), Rosen, Nelken, Schreibfedern und ein Stück Siegellack, noch von Kalasanty.[1])

Ich bin immer mit einem Fuß bei Euch, mit dem anderen im Nebenzimmer, wo die Herrin des Hauses arbeitet, und befinde mich in diesem Augenblicke gar nicht bei mir, sondern wie gewöhnlich in einem ganz anderen, merkwürdigen Raume. Es sind dies wahrscheinlich jene espaces imaginaires, doch schäme ich mich dessen gar nicht. Ist doch bei uns das Sprichwort entstanden, daß „er durch die Imagination zur Krönung fuhr“,[2]) und bin ich doch „ein echter blinder Masure.“[2]) So habe ich denn auch, da ich nicht weit sehe, 3 neue Mazurken komponiert, die wahrscheinlich in Berlin erscheinen werden, weil mich ein guter Bekannter drum bittet, ein lieber Bursche und gelehrter Musiker Namens Stern, dessen Vater einen Musikverlag gründet. Jüngst habe ich von dem Komitee, das in Bonn am Rhein ein Beethovendenkmal errichten will, eine Einladung erhalten zur Enthüllung hinzukommen. Ihr werdet es schon herausfinden, ob ich hinfahre. Allerdings, wenn Ihr dort in der Nähe weilen würdet, möchte ich mich vielleicht doch von hier rühren. Aber das gilt alles für das nächste Jahr. Aber ich weiß nicht, ob ich Euch schon davon geschrieben habe, daß die überaus musikliebende und mir von ganzem Herzen zugetane Fürstin Obreskoff in diesem Herbste auf der Durchreise bei Euch sich einfinden wird und mir auf ihrer Rückreise in ihrem Wagen Mamachen mitbringen will, die dann im kommenden Frühjahr von den Töchtern, Schwiegersöhnen und Enkeln wird abgeholt werden müssen. Wahrhaftig, diese Dame ist mir gegenüber überaus liebenswürdig und von größter Aufrichtigkeit; ich muß Euch übrigens schon früher einmal hiervon geschrieben haben. Ich muß gestehen, daß mir ihre lieben Projekte viel Spaß gemacht haben. Seid daher, falls Ihr sie sehet, ebenfalls nett zu ihr, denn ich

[1]) Kalasanty Jendrzejewicz, Chopin's Schwager.
[2]) Polnische Sprichwörter.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

habe viele Beweise ihrer Güte erhalten und liebe sie aufrichtig. Sie ist eine große Musikfreundin. Ihre Tochter, die Fürstin Soutzo, ist meine Schülerin. Es ist mit einem Worte eine sehr ehrenwerte Dame (wenn sie auch scheinbar ein wenig zu lebhaft ist).

Auch die Viardot sagte mir, daß sie, Eure Stadt passierend, Euch besuchen werde. Sie hat mir hier ein von ihr im vergangenen Jahr in Wien komponiertes spanisches Lied vorgesungen und mir versprochen, es auch Euch vorzusingen. Ich liebe es sehr und zweifle, ob in dieser Art etwas Schöneres gehört oder ersonnen werden kann. Dieser Gesang wird Euch mit mir vereinigen, ich habe ihn immer mit großem Entzücken angehört.

Meine Sonate und meine Berceuse sind bereits erschienen.

Was soll ich Euch nun von Paris berichten? Vor meiner Abreise fühlte sich Frau Hofmann sehr schlecht, so daß man um sie ernstlich besorgt war. Ich hoffe jedoch, daß es ihr besser geht, weil mir Albert[1]) nichts darüber geschrieben hat. Er hat mir nur von einer Affäre berichtet, über die auch die Journale ohne Namensnennung Berichte gebracht haben — nämlich über Victor Hugo, dem vor zwei Wochen folgendes passiert ist. Mr. Billard (Historienmaler, aber von keinem großen Ruf), selber häßlich, hatte eine schöne Frau, der Hugo den Kopf verdreht hat. Herr Billard hat nun seine Frau mit dem Dichter erwischt und zwar derart, daß Hugo, um der Arretierung zu entgehen, seine Medaille eines Pair von Frankreich vorzeigen mußte. Herr Billard wollte gegen seine Frau einen Prozeß anstrengen, ließ es aber bei einer stillen Trennung bewenden. Hugo ist nun plötzlich für einige Monate auf Reisen gegangen. Madame Hugo (als Hochherzige!) hat Frau Billard unter ihre Protektion genommen, während Juliette (die vor 10 Jahren eine berühmte Schauspielerin am Theater Porte St. Martin gewesen ist und von Hugo — trotz Madame Hugo, seiner Kinder und seiner Gedichte über die Moral in der Familie — seit langem ausgehalten wird), Juliette also — mit ihm zusammen abgereist ist. Die Pariser Zünglein sind zufrieden, daß sie wieder Stoff haben; es ist dies aber auch eine überaus spaßige Geschichte. Nehmt nun noch dazu, daß Hugo bereits im 5. Kreuz[2]) steht und bei jeder Gelegenheit den überaus Ehrwürdigen, über alle Welt Erhabenen spielt! — — —

Donizetti ist nach Paris gekommen, wo er den Sommer verbringen und eine neue Oper schreiben soll. Es ist dies der Komponist von Lucia, Don Pasquale, La Favorite usw.

— — — Wenn mein Brief nicht vorwärts kommt, so kommt es daher, daß ich jeden Tag nur einige Zeilen schreibe. Gestern wurde ich von

[1]) Albert Grzymala, Chopin's Freund.

[2]) Polnische Bezeichnung für ein Jahrzehnt (wohl vom lateinischen X).

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Solange unterbrochen, mit der ich vierhändig spielen mußte, heute muß ich wieder bei der Fällung eines Baumes zugegen sein, der gänzlich erfroren ist. Aus Paris habe ich Briefe von Franchomme[1]) und von Frl. Rozières[2]) erhalten, die meine Wohnung instand hält. Franchomme schreibt mir, daß Habeneck[3]) zu jener Einweihung nach Bonn fährt, und daß Liszt eine Kantate komponiert hat, die unter seiner Leitung gesungen werden soll. Spohr dirigiert ein großes Konzert, das am Abend stattfinden soll; es werden drei Musiktage sein.

Apropos der Denkmäler! Auch Lesueur (der Musiker) soll in seiner Vaterstadt ein Denkmal bekommen. Lesueur war Napoleons Kapellmeister (membre d'Institut) und Professor des Konservatoriums. Herr Elsner[4]) kannte ihn gut, er hat mir einen Brief an ihn mitgegeben, als ich nach Paris ging. Lesueur war sehr ehrenwert und gebildet und ist vor ungefähr 10 Jahren (vor Paër und Cherubini) gestorben, ohne ein hohes Alter erreicht zu haben.

Da schon von Denkmälern die Rede ist: die Statue des Herzogs von Orléans (der beim Abspringen vom Wagen seinen Tod gefunden hat) wird in einigen Tagen fertig sein. Sie ist am Platz de Louvre aufgestellt, aus algerischer Bronze, die Basreliefs ebenfalls. Ihr Schöpfer ist Marochetti, einer der bedeutendsten Pariser Bildhauer. Trotz seines italienischen Namens ist Marochetti Franzose; er besitzt großes Talent, und es sollen ihm alle bedeutenden Arbeiten übertragen worden sein. Eines der Basreliefs stellt eine Episode aus Algier, das andere die Einnahme von Antwerpen dar.

Draußen geht jetzt ein großes Gewitter los — in der Küche ebenfalls. Das von draußen sieht man, was aber in der Küche vorgeht, wäre mir gänzlich unbekannt geblieben, wenn nicht Susanne mit Klagen über Jan[5]) zu mir gekommen wäre, der ihr auf Französisch verschiedene Artigkeiten dafür gesagt hat, daß sie ihm ein Messer vom Tisch genommen. Louise und ihr Mann kennen Jans Französisch, werden sich daher wohl vorstellen können, wie schön er sich ausdrückt, z. B.: „laide comme cochon", „bouche comme derrière", oder noch schöner. Ich weiß nicht, ob sie sich noch zu erinnern wissen, wie er auf die Frage, ob z. B. Holz noch vorhanden sei, zur Antwort gibt: „il est sorti", auf die Frage aber, ob Susanne zu Hause sei: „il n'y a pas" antwortet. Sie zanken sehr oft miteinander, und da das Dienstmädchen der Frau Sand sehr graziös und flink ist, so ist es sehr leicht möglich, daß ich meinen Jan um des Friedens willen werde

[1]) August Franchomme, Chopin's Freund.
[2]) Chopin's Schülerin in Paris.
[3]) Kapellmeister an der Pariser Oper.
[4]) Chopin's Musiklehrer in Warschau.
[5]) Chopin's polnischer Diener.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

entlassen müssen, was mir allerdings schwer ankommt, da ich den Wechsel des Personals nicht leiden kann. Zu seinem Unglück gefällt Jan auch den Kindern nicht, weil er brav ist und seine Arbeit pünktlich und gut versieht.

Ich würde noch mehr schreiben, will aber diesen Brief unbedingt noch heute absenden. Ich bitte Euch nur noch sehr darum, daß Ihr Mama aufs Land schickt. Umarmt alle Bekannten von den Nachbarn angefangen bis über die Schlagbäume hinaus, sofern Ihr noch in der Stadt weilet: also: Friedrich, Elsner, Nowak, Belza, Titus und allerlei weibliche Wesen.

Das teure Mütterchen und Euch alle umarme ich auf das herzlichste.

Die Herrin des Hauses ist augenblicklich beschäftigt. Ich will sie wegen einiger Zeilen an Louise daher nicht stören. Doch eben in diesem Momente hat sie ihre Arbeit unterbrochen und sendet an Louise einige Worte. Adieu meine Liebsten!

Louisens Namenstag ist im nächsten Monat!

Ein Histörchen apropos Hugo für Kalasanty:

Eine von jenen Damen, die bei einem Gespräch über Pferderennen „six petites chaises“ (steeple-chase) (Bartek soll es Euch englisch aussprechen) sehen wollte, — es ist dies, was man hier „un course au clocher“ nennt; ich weiß nicht, ob wir dafür einen Ausdruck besitzen — es ist ein Rennen zum Ziel geradeaus über Hecken und Gräben und ähnliche Hindernisse — also eine von diesen Damen hat, als sie von einem sprach, dem ähnliches wie Hugo widerfuhr, gesagt: „qu'il a été trouvé flagrand dans le lit“ (en flagrant délit). Sollte ihm dieses Histörchen bekannt gewesen sein, so möge er den guten Willen verzeihen und mit jener Dame vorlieb nehmen, die durchaus wissen wollte: „ce que c'est que ce tabac du père Golèze“ (Stabat de Pergolese). Doch das ist gewiß noch älter. Neuer ist jene Dame, die beim Mieten einer Wohnung den Eigentümer darum bat, ihr „faire peindre le nombril“ (statt „lambris“), weil es schmutzig sei. Jedenfalls möge er sich dessen erinnern, daß Gottfried von Bouillon so hieß, parcequ'il a été le capitaine le plus consommé de son temps“.

3.

Paris, Freitag, 12. XII. 1845

Meine Vielgeliebten!

Ich habe Euren letzten Brief erhalten, in dem Ihr mir mitteilt, daß Ihr Alle Euch wohl befindet und daß Mamachen die Winterzeit ziemlich gut verträgt. Hier ist es noch nicht sehr kalt, aber feucht und trübe. Frau Sand ist am Dienstag mit Sohn und Tochter zurückgekehrt, ich hingegen weile hier schon seit zwei Wochen. Wie Euch erinnerlich, kehre ich gewöhnlich früher zurück und heuer um so mehr, als ich Jan

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

entlassen und mich nach einem anderen Bedienten umschauen mußte. (Schon seit einem Jahr wollte er jeden Monat fort, wobei er immer weinte und versicherte, daß er mich sehr liebe. Ich hätte ihn auch nicht entlassen, aber die Kinder machten sich über ihn lustig, so daß ich ihn nicht länger behalten konnte.) Für mich bedeutete dies große Scherereien, doch hat mein Freund Albert mir einen sehr braven und geschickten Franzosen namens Peter ausfindig gemacht, einen treuen Menschen, der 7 Jahre lang bei den Eltern meines Es-dur Walzers gedient hat (bei Horsfords). Vor meiner Wiederkehr weilte Frau Sand bei ihren Cousins de Villeneuve in Chenonceaux bei Tours. Chenonceaux ist ein in ganz Frankreich bekanntes Schloß, das zur Zeit Franz I. von dem dazumal berühmten Bankier Thomas Boyer erbaut worden ist, der daran sehr lange gebaut hat. Es ist mitten im Fluß Cher errichtet. In den Arkaden, auf denen das Schloß ruht, befinden sich große Küchen, Ihr könnt Euch daher vorstellen, was es für ein Gebäude ist. Franz I. hat es nach Expropriierung jenes Bankiers bewohnt, und es enthält daher eine Menge von Andenken aus jenen Tagen. Später hat dort Katharina von Medici ständig gewohnt (hier ist im 2. Akte der „Hugenotten“ eine Dekoration, dieses Schloß darstellend, zu sehen; Louise hat sie gesehen). Auch die Gattin unseres Valesius hat dort ihre Witwenzeit verbracht. Alle Gemächer sind mit dem Mobiliar aus jener Zeit erhalten, was jährlich gewiß viele Tausende kostet. Unter Ludwig XV., oder auch unter der Regentschaft gelangte es nach den Vendômes an Herrn Dupin (de Franceuil), bei dem Rousseau Sekretär gewesen ist. Dieser Herr Dupin war Frau Sands Großvater; es ist dies jener Herr, dessen Porträt in Nohant in dem an das Speisezimmer angrenzenden großen Salon unten hängt. Madame Dupin, seine erste Gattin, war durch Geist und Schönheit berühmt, und zu ihrer Zeit hat alles, was das vergangene Jahrhundert an Köpfen besaß, in Chenonceaux sich versammelt, auch Voltaire u. a. Von Montesquieu sind auch viele Manuskripte vorhanden. Rousseau erwähnt Madame Dupin in seinen „Confessions“. Es befinden sich dort in Chenonceaux Koffer, die seine Korrespondenz mit Frau Dupin enthalten; sie ist sehr interessant, wird aber gewiß niemals herausgegeben werden. Frau Sand hat dort einige Manuskripte von Frau Dupin gefunden, die sehr interessant und überaus schön geschrieben sein sollen. Dort ist auch Rousseaus Oper („Le devin du village“) im Schloßtheater zum erstenmal aufgeführt worden, deren Ouverture, wie es heißt, Herr Franceuil gemacht hat. Es ist Euch gewiß bekannt, daß Rousseau eine Dichtung mit Musik geschrieben hat, die vor 70 Jahren großen Erfolg hatte. Von dieser Oper hat manches Hand und Fuß gefaßt und ist in Frankreich ziemlich bekannt.

Ich habe Euch Chenonceaux beschrieben, nun will ich von Paris

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

sprechen. Also mit meiner Mühle habe ich bereits begonnen. Heute habe ich nur der Frau Rothschild Stunde gegeben, zwei andern Schülern aber abgeschrieben, weil ich etwas anderes zu tun hatte. Meine neuen Mazurken sind in Berlin bei Stern erschienen, ich weiß daher nicht, ob sie zu Euch gelangen werden, die Ihr in Warschau gewöhnlich aus Leipzig Musik zu erhalten pflegt. Gegenwärtig möchte ich die Sonate mit Cello beendigen, die Barcarole und noch etwas, von dem ich noch nicht weiß, wie ich es nennen werde, ich zweifle aber, ob ich Zeit hierzu finde. Ich werde mit Fragen bestürmt, ob ich ein Konzert gebe; ich zweifle dran. Liszt ist aus der Provinz zurückgekehrt, wo er Konzerte gegeben hat, ich fand heute seine Karte bei mir vor. Auch Meyerbeer weilt hier. Ich hätte heute bei Leo[1]) sein sollen, um Meyerbeer dort zu treffen, wir gehen aber in die Oper zu einem neuen Ballett (neu für Frau Sand): „Le diable à quatre", worin unsere Kostüme vorkommen Dies schreibe ich schon nach Besichtigung des Balletts. In der Oper hat sich seit Eurem Hiersein nichts geändert. Außer diesem Ballett haben wir uns noch nichts angesehen, weder die Italiener, wo Verdi's Musik gegeben wird, noch auch Madame Dorval in dem neuen Drama „Marie-Jeanne", die eine ihrer besten Rollen sein soll.

17. Dezember. Ich habe den Brief unterbrochen und konnte vor heute nicht zur Fortsetzung gelangen. Hier ist es heute sehr trübe und häßlich. In der großen Oper soll heute zum erstenmal eine Oper Balfe's gegeben werden, des Schöpfers der „Les 4 fils Aymon" (ich glaube wir haben dieses Stück zusammen in der Komischen Oper gesehen). Ihr Titel ist: „L'étoile de Seville" („Cid", doch nicht der von Corneille, sondern nach Calderon). Die Dichtung ist von Hippolyte Lucas (Feuilletonist, kein großer Schriftsteller). Man verspricht sich nicht viel davon. Balfe ist ein Engländer, der in Italien geweilt und Frankreich passiert hat. Bei den Italienern wird morgen „Gemma di Vergi" gegeben. Gestern waren wir alle im Théâtre de la Porte St. Martin, wo das neue Drama des Herrn Dennery (nicht sehr tüchtig) gegeben wurde, in dem Frau Dorval außerordentlich spielt. Der Titel lautet: „Marie-Jeanne". Es ist dies ein Mädchen aus dem Volke, das einen Handwerker heiratet, der sich dann einem liederlichen Lebenswandel ergibt und sie mit einem Söhnchen in Not und Elend zurückläßt; sie trägt das Kind, das sie nicht ernähren kann, um es vor dem Tode zu retten, ins Findelhaus. Eine ungemein gut dargestellte Szene. Alles heult, man hört im Hause nur das Schneuzen der Nasen. Seit ihrer Jugendzeit soll Frau Dorval keine ähnliche Rolle mehr gehabt haben, das ist seit ihrer Rolle in „Zehn Jahre aus dem Leben eines Spielers".

[1]) August Leo, Pariser Bankier und Kunstmäcen.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Sonntag, den 21. Dezember.

Seitdem ich diese Zeilen geschrieben, habe ich die Oper Balfe's angehört; sie ist gar nicht gut. Es tat mir leid, solche Stücke gespielt[1]) zu sehen, während Meyerbeer (der in der Loge still dasaß und zuhörend das Libretto las) zwei komplette Opern fertig hat: „Der Prophet" und „Die Afrikanerin", beide fünfaktig. Doch will er sie der Oper nicht überlassen, bis eine neue Sängerin da ist, Madame Stolz aber, die den Direktor beherrscht, läßt keine bessere zu.

Ich habe für Isabella und Louise durch Glücksberg zwei Bände abgesandt: das Alte und das Neue Testament mit englischen Stichen. Die Stiche gelten hier als sehr schön, es sind Bilder von den berühmtesten Malern der alten und der neuen Schule: Raffael, Rubens, Poussin. Viele dieser Bilder befinden sich hier im Louvre, vielleicht weiß sich Louise dessen zu erinnern. Dem kinderlosen Anton habe ich 2 Bände Gavarni'scher Zeichnungen (Enfants terribles usw.) zugesandt, damit er zu lachen hat und sich an den hiesigen leichten und dummen Witz erinnert. Kalasanty erhält Zeichnungen von Grandville. Grandville hat als Erster in dieser Art Karriere gemacht, und niemand hat dies besser erfaßt als Gavarni. Wahrscheinlich habt Ihr Grandville's „Lafontaine" gesehen.

24. Dezember.

Ihr seht, wie man hier vor Neujahr den Kopf nicht auf der rechten Stelle behalten kann. Die Türglocke hört nicht zu lärmen auf. Alles hier im Hause hat heute den Schnupfen. Daß ich unausstehlich huste, kann nicht wundernehmen, doch die Herrin des Hauses ist solchermaßen verschnupft und hat derartige Halsschmerzen, daß sie ihr Zimmer nicht verlassen kann, was sie sehr ungeduldig macht. Je mehr man an Gesundheit besitzt, um so weniger geduldig ist man gewöhnlich physischen Leiden gegenüber. Dagegen gibt es keine Arznei hienieden, selbst der Verstand taugt hier nicht viel. Ganz Paris ist in dieser Woche vom Schnupfen heimgesucht. Gestern nachts gab es ein gewaltiges Unwetter, Donner und Blitz, Hagel und Schnee. — Klengel[2]) aus Dresden ist hier, auch Frau Niesiolowska.

[1]) Im Originale schreibt Chopin „gespieljowane", eine humoristische Polonisierung des deutschen Wortes.

[2]) August Alexander Klengel war ein Pianist und ausgezeichneter Kontrapunktiker, der in Dresden lebte und dessen Bekanntschaft Chopin auf der Durchreise über Prag im Jahre 1829 gemacht hatte. In einem aus Prag am 21. November 1830, während seiner zweiten dortigen Anwesenheit, an seine Eltern gerichteten Briefe Chopin's werden Klengel und Frau Niesiolowska erwähnt. Von Dresden sprechend, schreibt Chopin: „Klengel gab mir einen Brief nach Wien, wohin er selbst später kommen wird. Bei Frau Niesiolowska hat er auf mein Wohlergehen Champagner getrunken, sie selbst war mir gegenüber überaus liebenswürdig und wollte mir durchaus den Namen Szopski geben."

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Klengel war bei mir; ich versprach ihm, sie zu besuchen; er sprach viel über Frau Kalergis.[1]) Der Bruder von Titus'[2]) Frau war hier, er fühlt sich besser und ist nach Italien gegangen. Er sprach mir viel vom Titus, ich habe ihn sehr lieb gewonnen. Grüßt Titus von mir. Gutmann habt Ihr gewiß schon gesehen. Laski, den ich in der Oper gesehen habe, wird Euch ebenfalls erzählen können, daß er mich wohlauf gefunden. Hier kündet sich das neue Jahr nicht gut an, denn das Wetter ist elend; die Kaufleute klagen darüber, daß es nicht so viele Flaneurs gibt, wie sonst. Ich habe mich mit meinen Besorgungen noch nicht in die Stadt hinausgewagt. Heute ist Christabend — unsre „panna gwiazdka".[3]) Hier ist dies unbekannt. Wie gewöhnlich wird um sechs, sieben oder acht Uhr soupiert; nur in manchen ausländischen Häusern wird die alte Sitte beobachtet. So war z. B. Frau Stockhausen gestern nicht zum Souper bei Parthouis (bei meiner Sonate), weil sie mit den Vorbereitungen für die Kinder zu dem heutigen Tage beschäftigt gewesen. Alle protestantischen Häuser feiern den heiligen Abend, der gewöhnliche Pariser hingegen fühlt keinen Unterschied zwischen gestern und heute. Hier ist ein trauriger Christabend, weil sie krank sind und keinen Arzt berufen wollen. Der Schnupfen ist ein überaus heftiger, so daß sie sich ganz ernstlich ins Bett legen mußten.[4]) Alle fluchen auf das Pariser Klima und vergessen, daß es auf dem Lande im Winter noch schlimmer ist und daß der Winter überall eben der Winter ist. Es sind dies einige schwer zu überstehende Monate. Ich frage mich oft, wie ungeduldige Menschen es unter einem noch unausstehlicheren Himmel, als es der hiesige ist, aushalten könnten? Zuweilen würde ich für einige Stunden Sonne mehrere Jahre meines Lebens gerne hergeben. Ich habe schon so viele stärkere und jüngere

[1]) Marie von Muchanoff-Kalergis, Nichte und Pflegetochter des russischen Kanzlers Grafen Nesselrode, die durch ihre von Heine und anderen Dichtern besungenene, außerordentliche Schönheit, durch ihren Esprit und namentlich durch ihr vollendetes Chopinspiel (sie war eine der besten Schülerinnen des Tondichters) zu europäischer Berühmtheit gelangte und von allem, was zu jener Zeit Namen und Rang hatte, in überschwenglichster Weise gefeiert wurde. Sie galt auch als Politikerin ersten Ranges und hat es zuwege gebracht, zugleich die Freundin Wilhelms I. und Napoleon's III., Bismarcks und Gambetta's zu sein. Sie war eine der glühendsten Verehrerinnen Wagners, der ihr sein „Judentum in der Musik" gewidmet hat, aber auch die Freundin von Brahms. Ihre von La Mara herausgegebenen Briefe bilden einen hochinteressanten Beitrag zur Welt- und Musikgeschichte des XIX. Jahrhunderts.

[2]) Titus Wojciechowski, Chopin's Jugendfreund.

[3]) Wörtlich „Fräulein Stern", bezeichnet im Polnischen die Bescherung am heiligen Abend.

[4]) Chopin spricht in allen diesen Briefen von Frau Sand eigentümlicherweise im pluralis majestaticus.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Menschen überlebt, daß ich mich ewig dünke. Die Tochter Vernet's[1]) und Gattin Delaroche's,[2]) der die Hemicycle im Palais des Beaux-arts geschaffen hat, ist vor einigen Tagen gestorben. Ganz Paris trauert um sie. Es war dies eine Person von überaus feinem Verstande, jung und schön, wenn auch sehr mager. Sie hat in ihrem Hause alles, was hier Namen besitzt, empfangen, war von allen gefeiert und verehrt, besaß auch häusliches Glück und Vermögen. Ihr Vater hat sie am meisten betrauert, er brüllte wie ein Stier; es gab auch einen Augenblick, wo man glaubte, daß die Mutter den Verstand verlieren werde.

26. Dezember. Gestern und heute lag Frau Sand zu Bette mit Halsschmerzen. Sie fühlt sich jedoch etwas wohler. In einigen Tagen wird es gewiß schon ganz gut sein. Indessen habe ich keine Zeit Euch noch mehr zu schreiben. Solange hat auch den Schnupfen — ich bin der Stärkste hier. Ich umarme Euch auf's Herzlichste. Macht Euch meinethalben keine Sorgen. Gott ist mir gnädig. Ich liebe Euch und wünsche Euch und allen Bekannten ein glückliches Jahr.

F. Ch.

Frau Sand umarmt Louise. Ich schließe ein Billett des Frl. Rozières bei. Ich habe keine Zeit, das von mir Niedergeschriebene noch einmal zu lesen.

4.

[Briefpapier mit dem Monogramm G. S.]

Zehnmal begonnen, heute abgesandt. Ich schließe für Louise ein Wörtchen von der Herrin des Hauses bei.

Sonntag, 11. Oktober 1846

Chateau de Nohant

(an dem Tischchen neben dem Klavier)

Meine Teuersten, Ihr habt die Ferien gewiß schon hinter Euch. Gebe Euch Gott alles Beste. Hier war der Sommer so schön wie man ihn schon seit langem nicht erlebte, und wiewohl das Jahr kein gedeihliches und man in vielen Gegenden um den Winter besorgt ist, so wird hier doch nicht geklagt, weil die Weinlese eine ungewöhnlich gute ist; in Burgund ist sie aber noch besser als im Jahre 1811, was die Qualität, nicht die Quantität betrifft. Gestern hat die Herrin des Hauses hier Konfituren aus Weintrauben gemacht, die alexandrinische genannt werden. Es sind dies sehr große Trauben, in der Form der Muskateller, die aber in diesem Klima nicht vollkommen zur Reife gelangen und daher zum Einmachen wunderbar geeignet sind. Von anderem Obst ist hier jedoch wenig

[1]) und [2]) Horace Vernet und Paul Delaroche, berühmte französische Maler.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

gediehen. Dagegen gibt es viel Laub, es ist hier noch sehr schön grün, auch gibt es viele Blumen

Ein neuer Gärtner. Der alte Peter, den Jendrzejewiczs noch gesehen haben, ist trotz seiner 40 Dienstjahre entlassen worden (er hat noch bei Lebzeiten der Großmutter von Frau Sand gedient), ebenso die redliche Françoise, Lucies Mutter, zwei der ältesten Diener. Gebe Gott, daß die neuen dem jungen Herrn [1]) und der Cousine [2]) gefallen.

Solange, die schwer krank war, ist wieder vollkommen gesund, und wer weiß, ob ich Euch nicht in einigen Monaten berichten werde, daß sie sich mit jenem schönen Jüngling verheiratet hat, von dem ich Euch in meinem früheren Briefe geschrieben.

Der ganze Sommer ist hier mit Ausflügen in die unbekannte Gegend des „Vallé Noir" verbracht worden. Ich war nicht mit dabei, weil mich solche Dinge mehr ermüden, als sie wert sind. Wenn ich aber müde bin, fehlt es mir an guter Laune, was auf Alle seine Wirkung übt und namentlich der Jugend das Spiel verdirbt. Ich bin noch nicht in Paris gewesen, wie ich gehofft, habe jedoch für die Übersendung meiner Musikmanuskripte eine gute und sichere Gelegenheit gefunden, so daß ich mich von hier nicht zu rühren brauchte. Ich glaube aber, daß ich schon in einem Monat am Square sein und Nowakowski treffen werde, von dem ich durch Frl. Rozières nur so viel weiß, daß er seine Karte in meiner Wohnung abgegeben hat. Ich möchte ihn gerne sehen. Auch werde ich mich mit ihm in unserer Sprache ausplaudern, da ich seit der Entlassung meines Jan und der Abreise Lorkas kein Wort Polnisch mehr gesprochen habe. Ich habe Euch von Lorka geschrieben. Wiewohl sie ihr gegenüber hier sehr nett gewesen sind, haben sie ihr nach ihrer Abreise doch nicht viel Sympathie bewahrt. Sie hat der Cousine nicht gefallen, somit auch dem Sohne nicht. Zuerst haben sie Spässe über sie gemacht, wurden nachher grob, und da ich es nicht dulden wollte, wird jetzt kein Wort mehr über sie gesprochen. Es bedurfte einer so guten Seele wie Louise, um bei allen hier ein gutes Andenken zurückzulassen. Die Herrin des Hauses hat mir in Lorkas Gegenwart oft gesagt: „Votre soeur vaut cent fois mieux que Vous", worauf ich erwiderte: „Je crois bien".

Die Sonne scheint heute herrlich, sie sind daher spazieren gefahren, ich wollte nicht mit und benutze diesen Augenblick, um mit Euch zu

[1]) Maurice Dudevant, Sohn der George Sand.

[2]) Augustine Brault, Nichte der George Sand, die von dieser, nach Chopin's Anklagen in einem Briefe an seine Schwester, zur Mätresse des Sohnes gemacht worden war, was für den Bruch Chopin's mit der Dichterin mit ausschlaggebend gewesen ist. Vgl. dazu den Artikel „Chopin's Bruch mit George Sand im Lichte der Wahrheit" von Ferdinand Hösick im 2. Chopin-Heft der „Musik" (IX. 10).

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

plaudern. Das Hündchen Marquis ist bei mir geblieben, es liegt auf meinem Kanapee. Es ist ein außerordentliches Geschöpf, seine Wolle ist wie Marabu, es ist ganz weiß. Frau Sand pflegt es selbst, es ist daher denn auch überaus klug. So wird es z. B. aus einem vergoldeten Gefässe weder essen noch trinken, sondern schiebt es mit dem Köpfchen fort oder wirft es womöglich um.

Ich habe in der Presse unter den Teilnehmern an dem Frankfurter Kongreß für Gefängniswesen auch den Namen meines Taufpaten gelesen. Sollte er bis Paris vorrücken, so möchte ich ihn gerne sehen und werde daher auch an Frl. Rozières schreiben, sie möge mir, falls eine solche Karte bei meiner Portiersfrau abgegeben werden sollte, hiervon umgehend Mitteilung machen.

Was die Neuigkeiten betrifft, so wißt Ihr wahrscheinlich schon von dem neuen Planeten, der von Leverrier entdeckt worden. Leverrier von dem Pariser Observatorium hat an dem Planeten Uranus gewisse Unregelmäßigkeiten beobachtet und sie auf einen anderen, noch unbekannten Planeten zurückgeführt und die Entfernung, Richtung, Größe, mit einem Worte alles so beschrieben, wie es jetzt von Galle in Berlin und Adam in London tatsächlich bemerkt worden ist. Welch ein Triumph für die Wissenschaft, durch Berechnung zu einer solchen Entdeckung gelangt zu sein! In der letzten Sitzung der Akademie der Wissenschaften hat Arago beantragt, den neuen Planeten „Leverrier" zu nennen. Herr Galle in Berlin schrieb, das Recht der Benennung des Planeten stehe Leverrier zu, doch schlug Galle vor, ihn Janus zu nennen. Leverrier möchte ihn aber lieber Neptun nennen. Trotz eines gewissen Teiles der Akademie sind aber viele dafür, daß der Planet nach dem Entdecker genannt werde, der eine außerordentliche, in der Geschichte der Astronomie bisher unerhörte Sache einzig vermöge der Berechnung erreicht hat. Und da es Kometen Vico, Hind gibt, und der Uranus Herschel geheißen hat, weshalb sollte es nicht einen Planeten „Leverrier" geben? Der König hat Leverrier sofort zum Offizier der Ehrenlegion ernannt. Gewiß ist Euch auch die von Herrn Schönbein gemachte Erfindung der Schießbaumwolle bekannt. Hier ist man darauf neugierig, hat sie aber noch nicht gesehen. In London hingegen haben die Proben in Anwesenheit des Prinz-Gemahls bestätigt, daß das neue Mittel in der Tat eine größere Kraft besitzt, nicht schmiert, keinen Rauch entwickelt und, feucht gemacht, nach dem Trocknen seine Wirkung nicht verliert. Die Explosion ist eine viel raschere, als bei dem gewöhnlichen Pulver. Doch ich schreibe Euch hier von wissenschaftlichen Dingen, als wenn Ihr dort nicht den Antek oder den Belza hättet. Letzterem wünschet Glück zu seiner neuen Stellung. Mein Gott, wie würde das den Matuszyński gefreut haben! Es

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

vergeht kein Tag, an dem ich nicht an ihn dächte. Nunmehr habe ich in Paris keinen von meinen Schulkameraden mehr. Doch apropos der Erfindungen, so will ich Euch noch von einer berichten, die mehr in mein Fach schlägt. Herr Faber in London (Professor der Mathematik, Mechaniker) hat einen überaus witzigen Automaten ausgestellt, der von ihm Euphonia genannt wurde und der nicht nur ein oder zwei Worte, sondern lange Phrasen sehr deutlich ausspricht, ja noch mehr: eine Arie von Haydn und das „God save the Queen" singt. Die Operndirektoren würden, wenn sie sich viele solcher Androiden anschaffen könnten, ganz gut die Choristen entbehren können, die viel Kosten und Scherereien verursachen. Merkwürdig, daß man zu solch einem Ding mit Hilfe von Hebeln, Ventilen, Röhren, Federn usw. gelangen kann. Ich habe Euch einmal von dem Enterich Vaucanson's [1]) geschrieben, der das, was er verzehrte, auch verdaut hat. Vaucanson hat auch einen Flöte blasenden Androiden geschaffen. Bisher hat noch keine Maschine das „God save the Queen" mit Worten gesungen. Die Euphonia ist seit 2 Monaten in der Egyptian Hall ausgestellt (ein, wie Bartek weiß, verschiedenen Sehenswürdigkeiten gewidmetes Lokal).

Für das nächste Jahr bereitet sich in London ein großes Rivalisieren der italienischen Oper vor. Herr Salamanca, ein spanischer Bankier und Mitglied der Madrider Kammer, hat das sogenannte Covent-Garden Theater gepachtet, eines der größten Theater Londons, das jedoch wegen seiner Lage — es ist zu weit von der vornehmen Welt entfernt — niemals großen Erfolg gehabt hat. Herr Lumley, der Direktor des italienischen Theaters der Königin, das von der ganzen Londoner Welt als Modetheater erklärt worden ist, hat sich mit dem Engagieren seiner gewöhnlichen Sänger nicht beeilt, nun ist ihm Herr Salamanca zuvorgekommen und hat die Grisi, Mario und Persani, mit einem Worte alle, Lablache ausgenommen, um vieles teurer engagiert. Es werden daher zwei Theater da sein. Lumley hat außer Lablache, wie es heißt, auch Frau Lind und Herrn Pischek engagiert, von dem Berlioz behauptet, daß er der beste Don Juan sei (?).[2]) Da nun aber in London der Brauch der eleganten Welt mehr bedeutet, als Gott weiß welche Kunstwunder, so wird die nächste Saison jedenfalls interessant werden. Man sagt, die frühere Oper (d. i. die des H. Lumley) werde sich halten, weil alle Chancen vorhanden seien, daß die Königin sie wie gewöhnlich weiter besuchen werde.

Die Pariser Oper hat Rossinis neue Oper noch nicht aufgeführt. Habeneck, der Dirigent des Orchesters, hat einen heftigen Schlaganfall erlitten, der ihn

[1]) Französischer Mechaniker, der sich durch diese Erfindungen berühmt gemacht hat.

[2]) Das Fragezeichen ist von Chopin.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

das Dirigieren für einige Monate aufzugeben zwang. Doch ist er jetzt schon wohlauf; auch der Direktor Pillet hat auf ihn reflektiert. Die Italiener haben bereits begonnen. Ein den Parisern bisher unbekannt gebliebener Sänger, Colletti, ein Bariton, ist in der „Semiramis" aufgetreten, und man erzählt sich viel Gutes von ihm. Er ist jung und schön; es sind ihm seit langem auch schon diverse Abenteuer vorausgegangen. Sein Vater hatte ihn zum Geistlichen bestimmt, er aber ist in Neapel Schauspieler geworden, nachdem er Rom verlassen. In Lissabon soll er, wie erzählt wird, einige Jahre hindurch die Köpfe verdreht, auch sollen sich seinetwegen zwei Damen duelliert haben; wenn er auch noch gut singt, so wird er sich halten. Ich zweifle sehr, ob man sich in Paris seinethalben duellieren wird, doch wird er dort gewiß besser als in Portugal bezahlt werden. Er hat auch in Madrid mit großem Erfolge gesungen, wo man jetzt für große Festlichkeiten zur Hochzeitsfeier der Königin mit ihrem Vetter, und ihrer Schwester, der Infantin, mit dem letzten Sohne des Königs Philipp, dem Prinzen Montpensier, Vorbereitungen trifft. Dumas, in Begleitung des Herrn Maquet (eines jungen Schriftstellers, dem Dumas seine Feuilletons diktiert) sowie des bekannten Malers Louis Boulanger sind von dem Unterrichtsminister Herrn Salavand mit dem Auftrage hingesandt worden, alle die Zeremonien und Abenteuer zu beschreiben und zu malen. Man spricht viel von den Geschenken, die Prinz Montpensier seiner Braut mitbringt. Die Königin (sie ist trotz ihrer Jugend sehr dick) läßt für ihren Bräutigam, außer dem Thron, ein Diamantkollier des Goldenen Vlieses sowie einen überaus kostbaren Degen mit Brillanthandgriff herstellen, dessen Klinge schon Karl III. gehörte, und den Stab des Generalkapitäns. Es werden 17 Prachtkarossen hergestellt, die für die Fahrt zur Atoche-Kirche, in der beide Trauungen gleichzeitig stattfinden werden, sowie zum Zuge von Aranjuez (es wird Aranchuez ausgesprochen) nach Madrid bestimmt sind. Ähnlich etwa wie hier von Versailles. Es ist Euch gewiß bekannt, daß die Infantin noch nicht volle 15 Jahre zählt und schöner als die Königin ist. Im nächsten Monat kehrt sie nach Paris zurück, wo man im Hôtel de ville einen Ball vorbereitet und verschiedene andere Festlichkeiten. Wenn ich sie gesehen haben werde, dann will ich Euch mitteilen, ob sie so schön ist wie die Prinzessin Joinville (eine Brasilianerin), die schönste in der ganzen Familie, blaß, große Augen, eine Brünette.

Fräulein Rachel, die, wie es hieß, wegen Kränklichkeit dem Théâtre Français Valet sagen sollte, fühlt sich schon wohler und soll binnen kurzem wieder auftreten. Walewski[1]) hat sich, wie Euch bekannt, mit Fräulein Ricci verheiratet, einer Italienerin, deren Mutter, eine Poniatowska, die Schwester

[1]) Alexander Graf Walewski, Sohn Napoleons I. und der Gräfin Walewska.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

jenes Musikliebhabers ist, der in Italien Opern schreibt und gegenwärtig in Paris weilt, wo ihm Pillet eine Dichtung zu einer großen Oper gegeben hat. Die Dichtung stammt von Dumas' Sohn, denn Dumas hat, wiewohl noch jung, schon einen Sohn (noch aus der Zeit vor seiner Heirat), der ebenfalls schriftstellert. Ich kenne den Titel der neuen Oper Poniatowski's nicht, sie soll in diesem Winter zur Aufführung gelangen.

Hier gibt es heute viel Donner und große Hitze. Der Gärtner setzt die Blumen um. — Zu dem Jardin des Plantes sind für 900000 Francs neue angrenzende Grundstücke hinzugekauft worden, unter denen sich auch Terrains befinden, die ehemals Buffon's Eigentum waren. Trotzdem wird aber dieser Garten niemals so schön wie der Eurige werden; er wird auf keiner Anhöhe und auch nicht an der Weichsel gelegen sein. Die Giraffe, die, wie ich glaube, die Jendrzejewiczs noch gesehen haben, ist verendet. Ich wäre froh, wenn ich niemals traurigere Nachrichten mitzuteilen hätte, als diese. Ich habe in diesem Jahre etwas mehr Trauanzeigen als Todesnachrichten erhalten; an Todesnachrichten erhielt ich nur die des alten Sabran, den ich sehr gern hatte, und von dem ich Euch vor acht Jahren oft geschrieben habe. Er hat schöne Fabeln geschrieben oder richtiger erzählt, weil er sehr weniges zu Papier gebracht hat; in manchem hat er Krasicki[1]) nachgeahmt. Außer dieser habe ich wie gesagt keine Todesnachricht bekommen. Dagegen habe ich eine meiner Schülerinnen in Bordeaux, eine andere in Genua verheiratet. In Genua, wo sie erst jetzt dem dort zur Welt gekommenen Christoph Columbus ein Denkmal setzen. Von dort aus muß ich Euch das Palais beschrieben haben, das noch seinen Namen führt. Frau Viardot weilt mit ihrem Manne und ihrer Mutter in Berlin, sie kommt in einem Monat nach Paris, wo ich sie gewiß sehen werde, kehrt aber dann für den Winter nach Berlin zurück, wo sie engagiert ist. Es heißt, daß Salamanca außer der Grisi und Pesani auch sie für den nächsten Sommer für London engagiert habe, doch ist mir hierüber nichts Genaueres bekannt.

Ich möchte meine Briefe gerne mit den besten Neuigkeiten ausfüllen, doch weiß ich eben nichts anderes, als daß ich Euch liebe und wieder liebe. Ich spiele und schreibe wenig. Mit meiner Sonate mit Cello bin ich das eine Mal zufrieden, das andere Mal nicht. Ich schmeiße sie in die Ecke und ziehe sie dann wieder hervor. Während der Arbeit glaubt man, daß sie gut sei, weil man ja sonst nicht schreiben würde. Erst nachher kommt die Reflexion und stößt sie zurück oder behält sie. Die Zeit ist die beste Zensur und die Geduld der beste Lehrer. Ich erwarte bald einen Brief von Euch, bin aber unbesorgt, weil ich weiß, daß es Euch bei Eurer so zahlreichen Familie schwer ankommt, Euch zu versammeln, um mir ein Wörtchen zu

[1]) Bekannter polnischer Fabeldichter.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

schreiben, um so mehr, als für uns die Feder nicht genügen kann. Ich weiß nicht, wie viele Jahre nötig wären, damit wir uns ausplaudern, um — wie man hier zu sagen pflegt — mit unserem Latein zu Ende zu sein. Daher soll es Euch weder wundern noch betrüben, wenn kein Brief von mir da ist, weil die Ursache dann die nämliche ist wie bei Euch. Eine gewisse Unannehmlichkeit ist mit dem Vergnügen an Euch zu schreiben immer verbunden, das ist die Überzeugung, daß es zwischen uns eigentlich keine Worte gibt, sondern kaum Dinge. Mein höchstes Glück ist zu wissen, daß Ihr gesund und guter Laune seid. Seid immer guten Mutes! Habt Ihr doch so reizende Kinder, von der Großmama nicht zu reden. Wenn nur die Gesundheit da ist, dann ist schon alles gut. Ich fühle mich hier nicht schlecht, weil das Wetter schön ist. Allem Anscheine nach wird der Winter kein schlimmer sein, und wenn ich mich schone, so wird es mir so ergehen wie im vergangenen. Ich werde Gott dafür danken, wenn es nicht ärger sein wird. Wie vielen Menschen geht es noch schlimmer. Allerdings gibt es auch solche, denen es besser geht, aber an die will ich gar nicht denken. Ich habe Frl. Rozières geschrieben, sie möge meinen Tapezierer mit der Herrichtung der Teppiche, Vorhänge und Portieren beauftragen. Bald werde ich schon an die Mühle denken müssen: das sind die Klavierstunden. Wahrscheinlich reise ich von hier mit Arago ab und lasse die Herrin des Hauses noch für einige Zeit hier, weil ihr Sohn und ihre Tochter es noch nicht eilig haben nach Paris zurückzukehren. Es war heuer projektiert, den Winter in Italien zu verbringen, doch ist die Jugend für den Landaufenthalt. Dessenungeachtet werden im Frühjahr, falls Solange und Maurice heiraten sollten (beides ist geplant), auch die Ansichten sich ändern. (Unter uns: es wird in diesem Jahre gewiß damit enden. Der Bursche ist 24, die Tochter 18 Jahre alt. Doch das bleibe noch unter uns.) Es ist 5 Uhr und bereits so dunkel, daß man fast nicht mehr sieht. Ich schließe daher diesen Brief. In einem Monat werde ich Euch von Paris aus mehr schreiben. Einstweilen freue ich mich darauf, daß ich mich mit Nowak[1]) werde ausplaudern können. Grüßt Titus von mir, falls Ihr ihn seht, auch Karl und meinen Taufpaten, sobald er zurückgekehrt ist. Sollte er im nächsten Jahre zu einem ähnlichen Kongreß, wie er heuer in Frankfurt stattfand, nach Brüssel fahren, wohin die Sitzung für das nächste Jahr festgesetzt ist, so hoffe ich ihn zu sehen, da die Eisenbahn bereits fertiggestellt ist.

Ich umarme Euch aufs herzlichste und drücke Mamachen die Händchen und Füßchen.

Ch.

[1]) Abkürzung für Nowakowski, polnischer Pianist und Komponist.

(Schluß folgt)

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

DIE ERZIEHUNG ZUM MUSIKER

von Leopold Schmidl-Leipzig

I.

Immer wieder drängt sich bei Betrachtung der zahllosen Opfer der Überfüllung des Musikerberufes der Gedanke auf, daß die Art und Weise des in Deutschland üblichen Systems der Erziehung zur Musik die eigentliche Ursache aller Überproduktion an Kunstjüngern, aller Auswüchse und Mißstände bildet, unter denen der gesamte Musikerstand leidet. Dieses System, oder besser gesagt, diese Systemlosigkeit ist allein die Wurzel des vielbeklagten Übels, und eine Besserung wird nicht eher eintreten können, als bis alle Zweige der Tonkunstlehre, alle Abstufungen des musikalischen Unterrichtes unter direkte staatliche Aufsicht gestellt werden, bis die bestehenden höheren Lehranstalten dem Range der Akademieen und Universitäten gleichgestellt sind und auf Grund von Lehrbefähigungsnachweisen, wie sie beispielsweise in Österreich längst eingeführt sind, jede unlautere und unbefugte Konkurrenz im Musik-Lehrfache unterdrückt wird. Nur auf diesem normalen Wege wird es möglich sein, dem Musikerstande wieder das künstlerische Gepräge zu geben, das ihm von dem musik-pädagogischen Freibeutertum genommen wurde.

Es ist durchaus nicht zu befürchten, daß bei einer solchen auf allen Linien durchgeführten staatlichen Oberaufsicht dem freien künstlerischen Wettbewerb irgendwelche Hemmnisse entstehen könnten; es würde höchstens in Hinsicht auf das Schülermaterial eine sorgfältigere Auswahl stattfinden, die für den Stand nur von Vorteil wäre. Wie alle Kunstschulen, wie die Maler- und Bildhauerakademieen dem Kunstjünger ja auch bloß die künstlerische Schulung und die Kenntnis des kunsttechnischen Rüstzeugs vermitteln, so wird auch hier dem künstlerischen Streben des Einzelnen während und nach Absolvierung des vorgeschriebenen Lehrganges durchaus keine Grenze gesetzt. Vor allem aber würde durch das Verbot von Namensführungen wie Konservatorium und Akademie, bzw. durch ausschließliche Verleihung solcher Titel an staatlich geführte oder beaufsichtigte Anstalten eine bewußte und beabsichtigte Irreführung

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

des Publikums verhindert werden. Der Mißbrauch, der mit diesen und ähnlichen Titeln sowohl in den Hauptstädten, wie auch in jedem kleinen Neste getrieben wird, lediglich zum Zwecke, das Publikum anzulocken, hat sich zum Schaden aller ernsten pädagogischen Bestrebungen zu einer Kalamität ausgebildet.

Hat es doch noch vor kurzem eine Gesellschaft gegeben, die ihren reichlichen Gewinn darin fand, nahezu wertlose Musikinstrumente jeder Art zu recht hübschen Preisen in allen Teilen des Reiches abzusetzen, indem sie mit dem Ankauf des Instrumentes, das auch in kleinen Raten bezahlt werden konnte, das Recht gewährte, auf diesem Instrumente Gratisunterricht zu erhalten. Die Lehrkräfte aber, die die Gesellschaft zwecks Unterrichterteilung engagierte, waren pensionierte Beamte, ehemalige Militärmusiker, gescheiterte Kaufleute mit ein wenig musikalischen Kenntnissen, die mit der Verpflichtung des Lehrens auch noch die, für immer neue Abnehmer und Schüler zu sorgen, übernommen hatten.

Solche sonderbaren Auswüchse des freien Gewerbebetriebes, die in immer neuen Variationen täglich auftauchen, sind nicht nur für die Entwickelung der musikalischen Pädagogik überhaupt schädlich, sie sind dem zukünftigen Musiker geradezu verderblich; sie können eben nur aus der gänzlichen Schutzlosigkeit des Musiklehrberufes heraus entstehen und sich behaupten, und nur durch sie wird die Devise „billig und schlecht“ bazarmäßig auf die so überaus wichtige, weil grundlegende erste musikalische Erziehung übertragen.

Dr. Heinrich Lhotzky sagt in den „Beiträgen zur Kindererziehung“ (Westermanns Monatshefte, September 1909):

„Nun ist es leider so, daß man mit einiger Übung wohl ein Weizenkorn und ein Gerstenkorn unterscheiden kann — manche können es nicht. Aber auf einem Kinde steht leider nicht geschrieben, ob ein General, ein Musiker, ein Erfinder oder ein Apotheker darin steckt. Darum müssen sich die werten Eltern schon die Mühe nehmen, selbst am Kinde zu studieren, was sie eigentlich erziehen sollen, denn hier fehlen noch Handbücher und Atlanten. Erzieht nur um Gottes willen nicht das, was ihr euch denkt, sondern das, was ihr wirklich am Kinde erkennt!“

„Aber“, fährt Dr. Lhotzky fort, „woran soll man den Musiker kurz nach seiner Geburt erkennen, denn die Erziehung muß doch recht früh anfangen?“

Es ist nun wichtig, bei dieser landläufigen Ansicht länger zu verweilen. Die Frage, ob wirklich die Erziehung zum Musiker schon im zartesten Kindesalter zu beginnen habe, ist für die spätere Entwickelung des Kunstjüngers von einschneidender Bedeutung; andererseits haben gerade die berufenen Kreise, die Musiklehrer, es mit wenigen Ausnahmen nicht für nötig erachtet, auf die prinzipielle Bedeutung dieser Frage näher einzugehen. Sie muß aber, wenn auch unter Hintansetzung aller persönlichen Interessen, auf das entschiedenste verneint werden.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Dem überlieferten Irrtum kommt freilich eine Reihe von Umständen entgegen, die geeignet sind, ihn noch bedeutend zu befestigen.

Da ist es vor allem nötig, daß die Eltern alle die vielen musikalischen Äußerungen des Kindes, seine unbeholfenen Versuche auf allen zufällig erreichbaren Instrumenten, sein Singen und Trällern, mit größter Skepsis und größter Vorsicht aufnehmen; denn auch die überraschendsten Beweise von leichter musikalischer Auffassung, wie sie sich in fehlerloser Wiedergabe gehörter Liedchen und Melodieen zu äußern vermag, das Bevorzugen klingenden Spielzeugs, das Nachäffen der rhythmischen Bewegungen des Dirigenten, mögen für die Eltern wohl sehr täuschend sein, sind dem Pädagogen aber noch lange nicht maßgebend für die Beurteilung der Faktoren, die für den künftigen Beruf ausschlaggebend sind.

Es gibt sehr wenige Kinder, die bis zum Alter von 10 Jahren ein klingendes Spielzeug nicht jedem anderen vorziehen würden. Was für den Dorfjungen die Weidenpfeife, die Okarina, das ist in fast allen Fällen für das Stadtkind die Geige und das Klavier, also vorerst ein Spielzeug; und es ist sonderbar: gerade diejenigen Kinder, denen das sogenannte Gehör, die Fixierungsmöglichkeit bestimmter Tonhöhen, abgeht, sie suchen am häufigsten nach Instrumenten, sie singen und trällern am anhaltendsten. Der Grund dieser Erscheinung liegt darin, daß sie nach einer Möglichkeit suchen, die aufgenommenen und vom Gehirn automatisch wiedergegebenen Melodieen gesanglich befriedigend zu reproduzieren oder diese auf einem Instrumente zu wiederholen, eben weil sie infolge mangelnder Begabung nicht fähig sind, die automatisch wiederkehrenden Melodieen lautlos in sich zu verarbeiten. Für das musikalisch beanlagte Kind bedeuten solche Melodieen nicht in dem Maße musikalische Zwangsgedanken, während sie von dem musikalisch weniger begabten Kinde oft unzählige Male hintereinander gesungen werden müssen, eben weil ihre Begabung sie zu lautloser Kritik und lautlosem Abtun des aus dem Unterbewußtsein Emportauchenden in weit geringerem Maße befähigt.

Diese Erscheinung läßt sich übrigens vielfach auch bei Erwachsenen konstatieren, und die Klage der Leute, daß ihnen eine Melodie „nicht aus dem Kopfe geht", sie quält, beruht hauptsächlich darauf, daß der also gequälte seine Kritik nicht zu Hilfe nimmt, um die meist sehr triviale Melodie einfach abzutun; er wird von ihr um so mehr beherrscht und ist um so länger gezwungen, ihr nachzuhängen, je weniger er ihr mit Bewußtsein entgegentritt. Für die Umgebung aber ist das fortgesetzte Singen der von Spieltrieb und musikalischen Zwangsgedanken beherrschten Kinder um so unangenehmer, als das unmusikalische Kind die Fehlerhaftigkeit der Wiedergabe gar nicht empfindet. Die Melodie wurde richtig aufgenommen, wird

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

im Geiste richtig gehört, aber die Wiedergabe leidet unter der mangelhaften Tonfixierung, wie denn auch erwachsene Personen fast nie auf das ihnen abgehende Gehör durch eigene Beobachtung aufmerksam werden, sondern erst durch Mitteilung der Tatsache von zweiter Seite.

Erst im Alter von zehn bis zwölf Jahren hat der Spieltrieb genügend Wandlungen durchmachen können, daß sich für den aufmerksamen Beobachter Anhaltspunkte für den künftigen Beruf ergeben. Um diese Zeit, da die Phantasie des Kindes Gelegenheit gehabt hat, die entgegengesetztesten Berufsarten, vom Zirkusclown bis zum Lokomotivführer und vom Räuberhauptmann bis zum Reitergeneral, kennen zu lernen und als bewundernswert zu erstreben, erst da darf es gewagt werden, die in diesem Alter um so deutlicher zutage tretenden Zeichen musikalischer Begabung in Hinsicht auf den künftigen Beruf zu betrachten und das Kind einem erfahrenen Pädagogen anzuvertrauen. Nun ist das Kind genügend reif, um all den schwierigen Problemen im musikalischen Studium schon verständig entgegentreten zu können, und es muß nicht mehr mit einseitigen mechanischen Übungen ermüdet werden; jetzt erst kann das Kind Gelerntes so verarbeiten, daß es als feste Grundlage für alles Kommende zu dienen vermag.

Die wichtigste Frage nun bleibt die, welches Kind denn eigentlich musikalisch-künstlerisch begabt ist? Wie vorsichtig der Beobachter bei Beurteilung der spielenden Äußerungen des Kindes sein muß, wie viel auf Rechnung des Nachahmungstriebes zu setzen ist, so lange nicht die eigenen Gaben dem Betätigungsdrange eine bestimmte Richtung geben, läßt sich daraus beurteilen, daß das Kind niemals Berufe aus seiner naiven Phantasie heraus neu erfinden wird. Es wird im Spiele stets einen Beruf repräsentieren wollen, den es schon einmal wirklich gesehen oder den es sich aus der gehörten Bezeichnung vorzustellen vermag. Das Kind aber, das als starkes Talent mit aller Macht, fortgesetzt und nur nach einer bestimmten Richtung hin Betätigungsdrang verrät, wird, falls ihm nur genügend Zeit zur natürlichen Entfaltung etwa vorhandener Anlagen gelassen wird, genau so handeln wie das Mädchen, das sich eine Puppe formt, ohne je eine solche gesehen zu haben.

Da nun aber die Eltern sich meist für fähig halten, die Frage der Begabung zu entscheiden und dem Lehrer anheim stellen, nun das Seine zu tun, wollen wir vorerst einige Eigentümlichkeiten streifen, die der klaren Einsicht der Eltern recht hinderlich sind. Es kennt gewiß jedermann die boshafte Anekdote von dem Geldstück und der Klarinette, die man dem neugeborenen böhmischen Kinde zur Wahl vorlegt. Dieser Scherz enthält nicht nur die volkstümliche Charakterisierung eines Volksstammes, der musikalisch-reproduktiv sehr begabt ist, ihr Kern ist auch für uns besonders wertvoll und bietet die Anhaltspunkte für eine unbefangene Beurteilung.

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Vor allem ist darauf zu achten, jeglichen Zwang auszuschalten, der das Kind in irgendeiner Weise zu beeinflussen imstande wäre. Sogar für den Fall, daß ein Instrument anscheinend absichtslos in die Nähe des Kindes gebracht wird und der Knabe sich andauernd damit beschäftigt, ist es nötig, vorerst Spieltrieb, Nachahmungssucht, Neugierde für die Mechanik usw. sich an dem Instrumente genügend erschöpfen zu lassen.

Am deutlichsten beweist die Zahl der Schüler einer Musik-Elementarklasse, die nach dem ersten Unterrichtsjahre wieder abfallen, wie viel dem Einflusse der Eltern beim Unterrichte zuzuschreiben war. Wenn der Zwang zu geregeltem musikalischem Studium seitens der Eltern auch unter den wohlwollendsten Absichten ausgeübt wird, er ist deshalb nicht minder stark. Es ist doch nicht selten, daß Erwachsene so unvernünftig sind, ein Kind noch weiterhin zur Benützung eines Spielzeugs anzuhalten, auch wenn es diesem schon längst wieder entwachsen ist. In diesen Fällen ist es immer der Geldwert des Spielzeugs, der den Eltern vor Augen schwebt, das Bedauern über eine scheinbar unnötige Anschaffung, und ein Mangel an Verständnis für die unendlich rege Phantasie des Kindes, was die Eltern veranlaßt, einen Zwang auf das Kind in der Weise auszuüben, daß das Kind sich mit Dingen beschäftigen soll, deren Zweck und Mechanik es längst ergründete. Wünscht und erhält es aber zu Weihnachten eine Geige, so ist die Episode für die meisten Kinder vorerst auch nicht mehr, als der Empfang eines Steinbaukastens oder einer Laterna magica. Für die Eltern darf es daher noch gar nichts bedeuten, wenn die Geige, dieses am schwierigsten zu behandelnde Instrument, schon nach einigen Wochen nicht mehr beachtet wird oder wenn die Klavierstunden nur mit größtem Widerstreben besucht werden.

II.

Würden die Mittel zu kompositorischem Schaffen jedermann so leicht zugänglich sein wie die gebundene Redeform und die primitiven Reime, die ein Liebesgedicht machen, dann würden in der Zeit der gesteigerten Gefühle und der Liebesaffekte bei weitem mehr Lieder und Serenaden komponiert werden, als zu solchen Zeiten Gedichte verbrochen werden, und dies um so eher, als es dem menschlichen Empfinden näher liegt, Gefühle in Melodieen ausdrücken zu wollen, als Worte hierfür zu suchen. Glücklicherweise aber öffnen sich die Pforten zu den Geheimnissen der musikalischen Kunstformen nur den wirklich Berufenen.

Wie in den Zeiten der Romantik die Flöte, so sind heute das Klavier und die Geige die Instrumente, auf denen Gefühle in formlose Phantasieen umgesetzt werden.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Leider aber spielt die alte Erfahrung, daß alles Erwünschte auch die Neigung hat, einzutreten, in der musikalischen Erziehung des Kindes eine große Rolle. Da keine andere Kunst unmittelbarer dem menschlichen Empfinden entspringt, so vermag auch keine andere das heimliche Sehnen der Eltern leichter zu täuschen als die Musik und die musikalischen Äußerungen des Kindes. Gibt es doch wenig Menschen, die in ihrer Jugend nicht das eine oder das andere Instrument gespielt haben. Was aber die jungen Eltern in der Zeit der Hoffnung leise erträumt: dereinst vielleicht eine musikalische Größe zu werden, das möchten sie gar zu gern in dem Kinde erfüllt sehen. Eine dunkle Vorstellung von den Gesetzen der Vererbung, ein bißchen Selbsttäuschung und blinde Liebe zum Kinde, sein Spieltrieb und seine musikalischen Zwangsgedanken vermögen bald die Eltern zu bestimmen, in dem Kinde das künftige musikalische Phänomen zu erblicken und es auf dem Grabe der eigenen Hoffnungen der Göttin Kunst zu opfern.

Wird nun das mit der Musik spielende Kind, sei es Knabe oder Mädchen, erst öfter zum Singen oder Spielen aufgefordert, hört es sich gar im Kreise von Bekannten in Hinsicht auf seine Begabung loben, dann ist auch meist der gefährliche Moment eingetreten, wo die große Zauberin Suggestion anfängt, ihre verderbliche Wirkung auszuüben. Und wie sollte sie ihre Rolle nicht bei dem naiven und seiner Persönlichkeit noch vollkommen unbewußten Kinde spielen können, da die Eltern selbst unter dem Banne der eigenen Suggestion stehen? Fallen ihr doch täglich und zu jeder Stunde Hunderte reifer und erwachsener Menschen zum Opfer!

Es ist gar nicht schwer, durch eine leicht hingeworfene Bemerkung und auf Grund einiger ganz belangloser dichterischer, musikalischer oder anderer Kunstproben einem erwachsenen Menschen den Glauben beizubringen, es sei wirklich ein Künstler an ihm verloren gegangen. Die Eitelkeit, das Bedürfnis nach einer Lebenslüge ist so stark, daß er nicht im entferntesten Argwohn hegen und das Gesagte zumindest als Kompliment gern entgegennehmen wird. Es ist so leicht, einem Kaufmann, dem einmal eine Aktion glückte, den Glauben einzupflanzen, er sei eine Unternehmernatur. Am allerleichtesten aber gelingt es, dem Musiker, dem musizierenden Dilettanten zu suggerieren, er sei musikalisch über das Maß des Gewöhnlichen begabt. Nicht nur, daß der Dilettant diese Hoffnung schon lange hegte, — er käme auch gar nicht zum Musiker, wenn er nicht die, wenn auch unbewußte, Absicht damit verbände, seine musikalische Begabung bestätigt zu finden; jetzt aber hört er die heimliche Hoffnung nicht nur bestätigt, die Suggestion der Autorität ist es, die wahre Wunder wirkt und alle Selbstkritik zum Schweigen bringt. Jeder, der über ein wenig Menschenkenntnis verfügt, kann täglich diese freilich gefährliche Probe auf das Exempel machen.

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Auf dieser menschlichen Schwäche beruht auch der Trick so mancher „Gesangspädagogen", in ihren Ankündigungen dem besonders begabten Schüler kostenlose Ausbildung zuzusichern. Es gibt unter hundert jungen Leuten mindestens zehn, die eine erträgliche Stimme besitzen, in Familien- und Vereinskreisen wiederholt billige Lorbeeren ernteten und leicht zu dem Glauben geneigt sind, daß sie möglicherweise die Eignung zum großen Künstler besitzen. Nun findet sich unvermutet sogar ein Mentor, der vorgibt, das Geheimnis zum Erfolg zu besitzen. Nun, und der Lehrer sorgt schon dafür, dem zukünftigen Künstler seinen Glauben nur so weit zu nehmen, daß er eventuell noch zahlender Schüler wird. Er wird es auch, denn der Lehrer hat ihm Begabung nicht abgesprochen; der Lehrer ist Autorität und muß es bestimmt wissen.

Dieser Effekt der Suggestion stellt sich leider auch im umgekehrten Falle ein, wenn nämlich ungeduldige Eltern und nervöse Erzieher die nicht genug zu verurteilende Schwäche besitzen, das Kind durch Redensarten wie: „du bist dumm — andere Kinder sind nicht so schwer von Begriff" und ähnliche einzuschüchtern. Solche Redensarten sind geeignet, auch das begabteste Kind in der Entwickelung zu hemmen und es verschüchtert zu machen. Wer Gelegenheit gehabt hat, das Vertrauen solcher bereits erwachsenen Menschen zu gewinnen und ihre Bekenntnisse zu hören, der wird immer wieder konstatieren müssen, daß solche in Unverstand dem Kinde suggerierte Bemerkungen es waren, die statt anzuspornen nur zur Folge hatten, daß das Kind langsam alles Vertrauen an seine Fähigkeiten verlor. Es ist nicht selten, daß solche Menschen auch noch als Erwachsene jeden unbedeutenden Hohlkopf, der bloß aufzutreten versteht, als eine Art Halbgott ansehen, bis sie endlich von der Bedeutungslosigkeit des Betreffenden ein immer klareres Bild gewinnen und sich nachher nicht genug anklagen können, daß sie sich von Leuten verblüffen ließen, denen sie an Verstand und Intelligenz bedeutend überlegen sind.

Auch in solcher Art kann die fortgesetzte Suggestion auf das Kind wirken und es zum Opfer von Einbildung und Unverstand machen.

Das Wort von den vielen Berufenen und der geringen Zahl Auserwählter weiß der Pädagoge viel leichter zu deuten. Er weiß, daß es sicherlich nicht eine so große Zahl Berufener geben würde, wenn die Auswahl mit mehr Gewissenhaftigkeit und Sorgfalt vor sich ginge.

Wenn nun an der Ansicht, daß die Erziehung zum Musiker recht früh beginnen müsse, schon festgehalten wird, so soll das Kind doch vorerst musikalisch denken können, bevor es zur mechanischen Tätigkeit des Musikmachens auf einem Instrumente angehalten wird, damit der Künstler im Kinde nicht ertötet werde. Nicht dem Lehrer dieses oder jenes Instrumentes, nicht dem Musiker soll das Kind zur Pflege seiner Gaben

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

anvertraut werden, damit es nicht auch wieder zum Musiker im handwerksmäßigen Sinne werde, sondern dem musikalischen Erzieher. Es ist nur ein Gewinn, wenn das Kind den größten Teil der rein mechanischen Schwierigkeiten erst später überwinden lernt, und ein doppelter Gewinn ist es, wenn der künstlerische Nachahmungstrieb so stark ist, daß das Kind ohne Drill in diese Probleme einzudringen vermag. Da aber der größte Teil der Musiker selbst schon im frühesten Alter zum Musiker erzogen wurde, ohne eine Kindheit auch als Mensch gehabt zu haben, deshalb besitzen wir auch so wenig Lehrer, die imstande wären, das Kind zu verstehen und es vom musikalisch begabten Kinde wenn nicht immer zum Künstler, so doch zum musikalischen Menschen zu erziehen. Es muß zuerst in Künstlers Lande geführt werden, dann erst in seine Werkstatt.

Heute aber wird beiderseits, von Eltern und Lehrern, jedes Zeichen musikalischer Begabung als deutlicher Fingerzeig für den künftigen Beruf hingenommen, und das allererste ist, daß das Kind ein Instrument spielen lernt.

Es gibt genügend Beispiele dafür, daß auch große Künstler ihre rein mechanischen instrumentalen Studien erst als Jünglinge begannen (und hier könnte auch eine ganze Reihe bekannter Dirigenten genannt werden). Diese haben ihre Kollegen, die den mechanischen Studien von frühester Kindheit an oblagen, nicht nur in sechs bis sieben Jahren überholt, sie waren ihnen auch an Vielseitigkeit des Wissens, Reife des Verstandes und Breite der Bildung weit überlegen, und der Unterschied zeigte sich dann darin, daß sie eben denkende Künstler und nicht Virtuosen wurden.

Der Pädagoge allein weiß, wie viele der ihm zum Unterrichte anvertrauten Kinder nur nach einer einzigen Richtung hin wirklich begabt sind und wie wenige von ihnen alle Fähigkeiten besitzen, die für eine dauernde und Erfolg verheißende Beschäftigung mit den musikalischen Wissenschaften nötig sind und die Wahl des musikalischen Berufes rechtfertigen. So wie die Gabe des absoluten Gehörs keineswegs immer mit einer leichten musikalischen Auffassung verbunden ist, so ist eine starke Empfänglichkeit für Musik noch weit entfernt von musikalischer Begabung. Solche Empfänglichkeit ist den meisten sensitiven Menschen jeden Alters gemeinsam und kann auch bei anderen Vorzügen musikalischer Natur die primärsten Bedingungen ausschließen. So wie das absolute Gehör eher eine Gabe mathematischer Natur ist, die bloß dazu befähigt, jederzeit Tonhöhe und Tonbezeichnung zu vergleichen, so ist das gute Gehör noch kein Beweis dafür, daß auch die Eignung für Bewältigung der mechanischen Schwierigkeiten groß genug ist, um nicht die ganze Studienzeit ausfüllen zu müssen. Wie viele musizierende Menschen, ja sogar auch Musiker

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

gibt es, die die falsche Intonation im eigenen Spiele nicht merken, die sie aber als Zuhörer sofort empfinden; wie viele ferner, die einen Mangel an rhythmischem Gefühl als absoluten Defekt aufweisen, und andere wieder, die durch Fleiß dahin gelangten, ein oder mehrere Konzertstücke vorzutragen, ohne deren Stimmungsgehalt auch nur andeutungsweise bezeichnen zu können. Sie zählen zu jenen, die bloß fähig waren, sich in den Besitz des mechanischen Rüstzeugs zu setzen, ohne sich die Eigenschaften erwerben zu können, die dem Künstler angeboren sind. Wie viele gibt es, die über eine so starke Empfänglichkeit verfügen, daß sie oft in die Gefahr geraten, sich mit einem fremden Kunstwerke zu identifizieren und die doch alle anderen Vorbedingungen, wie Gehör, rhythmisches Gefühl und Ausdauer entbehren. Und wie viele dieser Mängel, die durch Fleiß nur teilweise ersetzt werden können, offenbaren sich erst nach vielen vergeblichen Studienjahren!

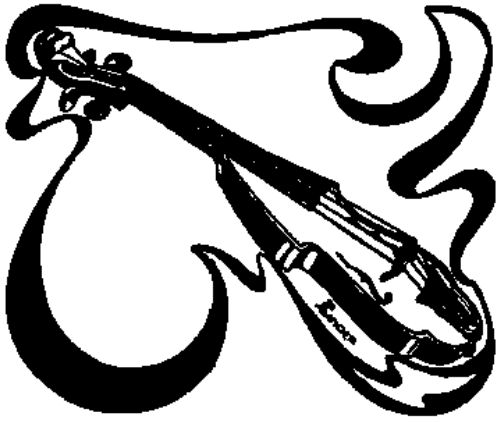
Wenn nun das Kind seinen Unterricht beginnt, hört man wohl oft seitens der Eltern und gleichsam zur Entschuldigung: „Unser Kind soll nur so viel und so gut spielen können, daß es später in seiner freien Zeit zu seinem Vergnügen Musik treiben kann." Diese Absicht wäre höchst anerkennenswert, und diejenigen Eltern, die in der Lage sind, ihrem Kinde einen gediegenen Musikunterricht zuteil werden zu lassen, hätten nur noch nötig, für einen guten Lehrer Sorge zu tragen. Leider entsteht mit dem fortschreitenden Unterrichte in den meisten Fällen aber ein unausgesprochener Wunsch, dessen Verwirklichung nicht mehr das Wohl des Kindes bedeutet, sondern gerade das Gegenteil in sich birgt, und dessen Entstehungsgrund schon angedeutet wurde.

Allein schon die dem Unterricht vorausgeschickte Bemerkung beruht auf Unkenntnis der Gesetze des Musikunterrichtes. Die Ausübung der Musik, soweit sie nicht das leichte oder gar seichte Genre betrifft, setzt heute so hohe Anforderungen hinsichtlich des technischen Könnens auch bei dem Dilettanten voraus, daß eine nur oberflächliche Ausbildung überhaupt nicht in Betracht kommt oder zum seichten Genre führt. Auch wird der musikalische Dilettant für eine solche Ausbildung den guten Absichten seiner Eltern schon aus dem Grunde keinen Dank wissen, weil er es später stets schmerzlich empfinden wird, wenn das erreichte Können dem Wollen auch nicht im entferntesten nachkommt. Er wird, sollte er mit aller Macht sich zur Musik hingezogen fühlen, rasch alle Hindernisse über den Haufen werfen und das Fehlende in angestrengtem Studium nachzuholen trachten; wenn er aber zu wenig Künstler ist oder von seinen anderweitigen Studien oder von seinem Berufe zu sehr in Anspruch genommen wird, wird er vielleicht bald das Spiel ganz aufgeben.

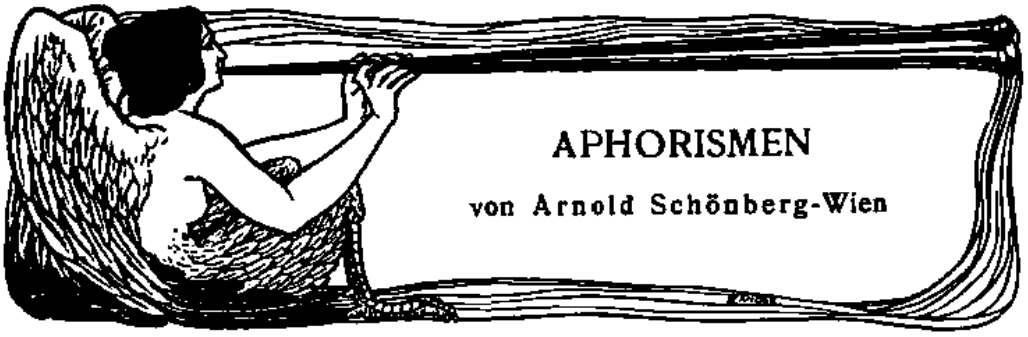
Der gewissenhafte Lehrer aber wird durch eine solche vorausgeschickte

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Bemerkung der Eltern, die einer vorzeitigen Bitte um Entschuldigung des mangelnden Talentes oder der Unsicherheit in der Beurteilung der Begabung des Kindes sehr ähnlich sieht, in eine Zwangslage versetzt, die ihn an der Erfüllung seiner Pflichten als Lehrer geradezu hindert. Einesteils ist es ganz unmöglich, gute Unterrichtsresultate zu erzielen, wenn die Grenze, bis zu der der Schüler gebracht werden soll, schon seitens der Eltern so ungenau fixiert ist; andererseits wird er aber durch solche Direktiven für bloß dilettantische Ausbildung zur Oberflächlichkeit geradezu gezwungen. Ein solches Ansinnen und dessen stillschweigende Akzeptation um des lieben Geldes willen ist unbedingt mit Konzessionen an die Gewissenhaftigkeit des Lehrers verbunden. Nicht nur, daß er stets daran denken muß, den ungeduldigen Eltern recht bald Erfolge zu zeigen, er muß das Kind auf hörbare Erfolge hin drillen und muß aus Furcht, bei Nichterfüllung der elterlichen Ansprüche den Schüler zu verlieren, vor allen sich später ergebenden Konsequenzen die Augen schließen und zum Charlatan werden.



Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



APHORISMEN

von Arnold Schönberg-Wien

Kunst ist der Notschrei jener, die an sich das Schicksal der Menschheit erleben. Die nicht mit ihm sich abfinden, sondern sich mit ihm auseinandersetzen. Die nicht stumpf den Motor „dunkle Mächte" bedienen, sondern sich ins laufende Rad stürzen um die Konstruktion zu begreifen. Die nicht die Augen abwenden, um sich vor Emotionen zu behüten, sondern sie aufreißen, um anzugehn, was angegangen werden muß. Die aber oft die Augen schließen, um wahrzunehmen, was die Sinne nicht vermitteln, um innen zu schauen, was nur scheinbar außen vorgeht. Und innen, in ihnen, ist die Bewegung der Welt; nach außen dringt nur der Widerhall: das Kunstwerk.

Talent ist die Fähigkeit, zu erlernen; Genie die Fähigkeit, sich zu entwickeln.

Eine Sache ist des „Schweißes der Edlen wert" heißt, sie ist gar nichts wert, denn Edle schwitzen nicht; mühelos bricht die Kraft aus, die schafft, was Unedle nicht mit Aufgebot aller Säfte aus sich herauspressen könnten.

Meine Neigungen haben sich von dem Moment an rascher entwickelt, als meine Abneigungen anfingen, mir klar bewußt zu werden.

Melodie ist die primitivste Ausdrucksform der Musik. Ihr Zweck ist: einen musikalischen Gedanken durch viele Wiederholungen (motivische Arbeit) und möglichst langsame Entwicklung (Variation) so darzustellen, daß selbst der Begriffsstützige folgen kann. Sie behandelt den Zuhörer wie der Erwachsene das Kind oder der Verständige den Idioten. Dem raschen Intellekt ist dies eine beleidigende Zumutung; unseren Erwachsenen aber macht sie eben darum das Wesen der Musik aus.

Komponierende Wunderkinder sind Menschen, die in frühester Jugend schon so schlecht komponieren, wie andere erst im reifen Alter.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Das Kunstwerk ist ein Labyrinth, an dessen jedem Punkte der Kundige Ein- und Ausgang weiß, ohne daß ihn ein roter Faden leitet. Je engmaschiger und verschlungener die Adern, desto sicherer schwebt er über jeden Weg zum Ziel. Irrwege, gäbe es solche im Kunstwerk, sie wiesen ihn richtig, und jede abschweifendste Wegwendung setzt ihn in Beziehung zur Richtung des Wesensinhaltes. So durch und durch voll Sinn ist Gottes größte Schöpfung: das vom Menschen hervorgebrachte Kunstwerk. Es mag sein, daß diese Klarheit den Afterkünstlern vorschwebt, wenn sie in ihre zwecksklaren Erzeugnisse den Faden einweben, den entlang ihre Gedänkelchen, Verschlingungen vortäuschend, sich weiterschleppen; den Strohhalm, ohne den sie ertränken; die Krücke einer Geistigkeit, die sich ohne Stütze nie vom Erdboden erhöbe. Nur eine kurze Weile kann die Nachahmung den Kundigen beirren, und bald bemerkt er, daß das Labyrinth markiert ist, durchschaut die Absichtlichkeit, die das Ziel reizvoll zu machen wähnt, indem sie es plump verbirgt; erkennt, daß sie nur Versteckenspielen möchte, aber Angst hat, nicht gefunden zu werden; was sie nicht überleben könnte; und entlarvt die von den Wegweisern geleistete Klarheit als Notbehelf der Bauernschlauheit. Nichts hat diese Krämerarithmetik mit dem Kunstwerk gemein als die Formeln. Aber während sie in der genialen Schöpfung nur nebenbei auch drin sind, tut die ungeniale, als wären sie ihr Um und Auf. Ruhig wendet der Kundige sich ab und sieht die Rache einer höheren Gerechtigkeit sich offenbaren: den Rechenfehler.

Nur wenn die Unnatürlichkeit — das Widernatürliche, Übernatürliche — zur Gewohnheit wird, ist sie unsympathisch: dann ist sie wieder Natürlichkeit.

Wenn jemand, um was erzählen zu können, eine Reise tut, dann wählt er doch nicht die Luftlinie!

Komponieren ist so leicht, daß man darüber größenwahnsinnig werden könnte. Verlegen so schwer, daß man dem Verfolgungswahn kaum entrinnen kann. Aber mit Verlegern verkehren müssen, hat unbedingt Tobsucht zur Folge.

Der Zweck der großen Damenhüte ist nicht nur: die Rivalin zu verdunkeln, sondern vielmehr sie zu verdecken.

Mit dem ersten Gedanken entsteht der erste Irrtum.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Es gibt Vorgefühle, aber nicht Vorgedanken, und das Vorurteil ist ein Vorgefühl; weshalb es fast nie trügt.

Ich habe oft nicht gleich gewußt ob, was ich geschrieben, schön ist, aber, daß es notwendig war. „Und der Herr sahe, daß es gut war" aber erst nachdem er zu Ende geschaffen.

Es ist keine Schande für einen bedeutenden Menschen, wenn er zum Narren gehalten, düpiert wird. Die Dinge die man ihm für wahr einreden kann, obwohl sie unwahr sind, sind solche, die nur außerhalb des Kreises seiner Beobachtung liegen dürfen. Wenn ich beispielsweise mit einem Kaufmann einen Vertrag mache, so muß ich übervorteilt werden, weil es unter mir ist, dem nachzugehen, was er wirklich denkt, während er etwas anderes sagt. Es wäre in Beziehung auf den Verhandlungsgegenstand unsachlich. Ich muß daher annehmen, er sei auch sachlich, obgleich ich weiß, daß er auf seine Art persönlich ist. Denn, hätte ich die Fähigkeit zu denken wie er denkt, dann hätte ich auch die Neigung. Und habe ich die Neigung, dann bin ich wie er. Das Meer das uns trennt kann ein einziger unstandesgemäßer Gedanke ausfüllen, und die Ufer fließen ineinander.

Durch Selbstzucht die Selbstsucht überwinden.

Warum sind häßliche Frauen meist außerdem noch kurzsichtig?

Um ihn nicht überleben zu müssen, schenkt der Künstler seinem Schmerz die Unsterblichkeit durch das Kunstwerk.

Selbstverständlich müssen Vergleiche hinken, wenn man erwartet, daß die verglichenen Gegenstände in jeder Lage zur vollständigen Deckung gebracht werden können; denn vergleichen ist nicht gleichsetzen (=), sondern ähnlich setzen (∼). Nicht die Kongruenzsätze, sondern die Ähnlichkeitssätze sind anzuwenden. Aber der Maler kann ruhig ein Porträt, das er geschaffen, dem Vorbild gleichsetzen, auch wenn es nicht ähnlich ist; und der Dramatiker kann ruhig die Menschen, durch die er sich übersetzt, jenen ähnlich setzen, denen sie gleichen. Selbstverständlich müssen dann die Vergleiche hinken, nämlich die, durch die das Publikum sich das Kunstwerk näher bringen will.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Es muß schwer sein jenes Temperament an der Betätigung zu hindern, das unoriginelle Leute zwingt, ihr „das ist meine Meinung“ — nämlich das, was jedermanns Meinung ist — an den Mann zu bringen, und womöglich an den Mann zu bringen, dessen fruchtbare Originalität gerade den Wiederkäuapparat intrigiert, der ihre Impotenz reguliert.

Eine entmutigende Tatsache: Reinlichkeit ist bis ans äußerste verdünnte Unreinlichkeit. Das sind ja alles nur Näherungswerte: $o = x - x$ oder $\sim - \sim$ oder sogar $\frac{x}{\sim}$, und nimmt man es nur einigermaßen materiell, so bleibt immer ein Rest, der zum Bekenntnis zwingt: möglichst wenig Kompromisse ist das Äußerste, was wir erreichen können.

Der Mensch ist das, was er erlebt; der Künstler erlebt nur was er ist.

Wenn die Banalität und die Trivialität ihre Homogenität entdecken, entsteht der nationale Gedanke.

Ich bin sicher: die zweite Hälfte dieses Jahrhunderts wird durch Überschätzung schlecht machen, was die erste Hälfte durch Unterschätzung gut gelassen hat an mir.

Ich will ja gar nicht, daß man mir schmeichelt, wo ich es verdiene, sondern nur, daß man mich lobt, wo ich es nicht verdiene.

Wenn der Orientale seinen Freund ehren will, wendet er als äußerstes, wirksamstes Mittel die Selbsterniedrigung an. „Dein Sklave, dein Knecht; ich bin nicht wert, dir die Schuhriemen zu lösen“ — sagt das ein Knecht zu einem Fürsten, dann ist es, weil es wahr ist, nicht besonders schmeichelhaft. Sagt es aber der Fürst zum Fürsten, dann heißt es: „Du weißt, wer ich bin und wie man mich schätzt. Nun sieh, ich stelle dich sogar höher als mich. Ich steige herunter, damit man dich besser sehe. Bemerke daran, wie wert du mir bist.“ Nur der Überlegene der gewiß ist, daß er von seinem Werte nicht zu verlieren imstande ist, vermag so uneingeschränkt zu loben.

Bibelübersetzung: „Ich werde euch mit Skorpionen züchtigen“, d. h. „Ich habe Verleger aller Arten und Gestalten erschaffen, auf daß sie vermehren und sich bereichern.“

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Die Wissenschaft ist eine Frau, die ganze Männer braucht. Kein Wunder, da sich ihr nur halbe widmen.

Der Kunstfreund: „Wenn ich schon 200 Kronen für ein Bild von Kokoschka geben soll, dann muß es so gut sein, daß jeder, dem ich erzähle es kostet 5000 Kronen, das spottbillig findet und es dárf mich nur 150 kosten."

Selbst-Ansehen ist der einzige richtige Weg zum Lernen. Aber wie verhindert man, daß der Schüler nun aus eigener Anschauung jene falschen Vorstellungen erwirbt, die ihm die Pädagogen in viel kürzerer Zeit vermittelt hätten?

Der Apostel beginnt als Vorkämpfer einer neuen Idee und endet als Verteidiger einer altgewordenen. So hat er wohl an der Ehre des Sieges, aber kaum eigentlich an der Entwicklung aktiven Anteil. Deren Linie, so heißt es, gleicht einer Spirale. Aber das Genie macht Sprünge; immer den kürzesten Weg, und überläßt es dem Apostel, zur Buße für unverdiente Ehre die Lücken auszufüllen. Des Apostels selbständige Bewegung aber hat, da sie nicht einem Trieb, sondern vielen Versuchungen folgt, ein Drehmoment. Daher die Spirale.

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



DAS DILETTANTEN-ORCHESTER

von Bruno Wolfgang-Wien

Niedriges Souterrainlokal. Eine große Bogenlampe verbreitet hinreichende Helligkeit. Die Gerüche der nahen Wirtshausküche reichen feuchten Bierkellerdünsten brüderlich die Hände. Von ferne her tönt Kellnerschritt und Tellerklang. An den Wänden hängen allerlei Vereinsabzeichen. Denn das Lokal beherbergt gleich einer schnöden Buhlerin allabendlich andere Leute.

Der Samstag-Abend gehört dem Orchestervereine „Verminderter Septimenakkord", G. m. b. H. für Reinheit und Präzision.

Ein niedriges Podium steht an der Längsseite des Raumes, im Hintergrunde ein schüchternes Pianino. Das ganze Lokal ist mit Pulten und Sesseln angefüllt. Bei der Türe ragt ein großer schwarzer Kasten. Dort walten der Obmann und der Vereinsdiener, um alles für die Probe, die in einer halben Stunde beginnen soll, vorzubereiten. Der Diener ordnet langsam die Pulte und Sessel, der Obmann entnimmt dem Kasten Streichinstrumente, Fidelbögen, Kolophonium und Orchesterstimmen. Letztere werden auf die Pulte verteilt, die Instrumente für die Mitglieder in langer Reihe bereitgelegt.

Inzwischen kommt der Vereinskassier. Er ist ein ungeheuer langer, dünner Mensch, mit ungekämmten Haaren und tiefliegenden Augen. Von Beruf Rechnungsoffizial bei einer Staatsbehörde. Er spielt natürlich erste Geige.

Um Punkt sieben Uhr ist der Beginn des Übungsabends angesagt. Aber um viertel acht ist außer dem Obmanne und dem Kassier noch niemand da. Fünf Minuten nach viertel acht erscheint das erste Vereinsmitglied, Herr Navratil, ein dicker Postbeamter mit rotem Schnurrbart. Er ist der einzige Klarinettist und stammt aus Böhmen. Fast gleichzeitig tritt der Dirigent ein, und kurz nachher erscheinen mehrere erste und zweite Geiger, teils junge, halbwüchsige Burschen, die noch vor kurzem in irgend eine Schule gegangen sind, teils ältere, gemächliche Herren, die bereits in festen Stellungen sind und die Musik als schweißtreibendes Mittel gebrauchen. Der Dirigent, ein kleines Männchen mit großer Brille trippelt nervös hin und her. Der Zuzug der Mitglieder wird reichlicher. Bescheiden sammeln sich die Sekundgeiger in einem Winkel. Um halb acht sind schon drei Violaspieler da. Der zweite Cellist und auch der altersschwache Flötist sind da, die Oboe fehlt noch, das Fagott kommt gemütlich hereingewackelt, mit ihm die beiden Hörner.

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Der Dirigent besteigt endlich das Podium.

„Nun, sind alle Herren hier? Noch nicht? Das ist aber schade, schade um die kostbare Zeit. Die Herren sollten doch mehr auf Pünktlichkeit sehen, man kommt ja nicht vorwärts. Die Baßgeige und die Trompete fehlen noch? Das tut mir leid, aber wir müssen ohne diese Herren beginnen."

Der Obmann nickt stumm grollend.

Der Dirigent klopft mit seinem Stabe an das Pult: „Aber Ruhe, meine Herren, Ruhe, man versteht ja sein eigenes Wort nicht." Und in der Tat, er hat nicht Unrecht. Es herrscht ein ohrenbetäubender Lärm. Jeder spielt seine Stimme mit Leibeskräften. Der Primgeiger am ersten Pult hat das nicht nötig, er übt dafür Sarasates Zigeunerweisen; der Klarinettist dudelt Passagen auf und ab, das Cello stimmt wütend, aber erfolglos. Flageolets, Pizzikati, Hornstöße, Triller, Sprechen, Sesselrücken, Husten, alles wirbelt in tollem Hexensabbath durcheinander.

Der Dirigent klopft nochmals und erhebt flehend die Hände.

Der Obmann steht auf und ruft mit Stentorstimme: „Aber meine Herren, bitte dringend um Ruhe!"

Endlich scheint es, als wollten sich die Wogen glätten, da stürzen atemlos die Trompete und die Baßgeige herein. Das Orchester lacht belustigt und macht zahlreiche Witze. Schnaufend nehmen die Verspäteten ihre Plätze ein, und den Bitten und Beschwörungen des Dirigenten gelingt es endlich, einen der Ruhe einigermaßen ähnlichen Zustand herzustellen. Er benutzt dies, um noch rasch folgende stereotype Ansprache einzuschieben: „Aber meine Herren, ich bitte Sie, nicht meinetwegen, aber im Interesse der Sache, mehr Disziplin zu halten. Ich kann mir ja die Lunge nicht ausschreien. Ich kann nicht anfangen, wenn nicht vollständige Ruhe herrscht. Insbesondere das Stimmen und Üben vor Beginn des Stückes und während jeder Pause zwischen den Sätzen, während meiner Erklärungen usw. ist höchst lästig und erschwert das Dirigieren unendlich. Bei dieser Gelegenheit will ich übrigens bemerken, daß jede Pause mitten im Stücke nicht dazu da ist, um zu stimmen, oder den nächsten Einsatz hörbar zu suchen. Dann bitte ich unbedingt die Stimmen nach Hause zu nehmen und fleißig zu üben, damit alle Vorzeichen wirklich beachtet werden und das Spiel auch jenseits der dritten Lage reiner wird. Es ist nicht immer alles ganz rein, meine Herren. Also ich bitte nochmals dringend, dies zu beherzigen."

Nun nähert sich der Obmann dem Dirigenten und flüstert ihm etwas ins Ohr. Der Dirigent tritt mit einladender Handbewegung zurück und der Obmann besteigt die Tribüne. Also spricht er:

„Meine Herren, ich möchte anschließend an die Worte unseres sehr verehrten Herrn Dirigenten auch noch einiges hinzufügen. Meine Herren, es kann nicht so weiter gehen. Unserm Herrn Dirigenten, der in so lie-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

benswürdiger Weise seine Zeit und Mühe in den Dienst unserer guten Sache stellt, kann nicht zugemutet werden, daß er sich mit derartigen Dingen herumschlagen soll. Ich bitte Sie daher dringendst um möglichste Ruhe und Aufmerksamkeit, widrigenfalls — ja widrigenfalls — hm, hm . . .“

Der Obmann hält inne, hüstelt und es fällt ihm kein Machtspruch ein, der erhobene Donnerkeil verwandelt sich in der nervigen Faust zu einem sanft wedelnden Lämmerschwänzchen, und er schließt mit dem Halbschluß: „widrigenfalls es nicht so weiter gehen könnte. Dixi.“

Das Orchester grinst und rasselt als Anerkennung mit den Geigenbögen auf den Rücken der Geigen. Das dauert ziemlich lange, denn es ist sehr lustig.

Der Dirigent tritt wieder auf. Er klopft und blickt in die Runde. Diesmal ist's ostentativ ruhig, daß es ihm fast unheimlich wird. Wenn es anginge, würde er am liebsten sagen: „Aber meine Herren, so ruhig brauchen Sie denn doch nicht zu sein. Ich bitte um ein klein wenig Lärm; nur ein wenig, bitte, ich werde sonst nervös.“ Doch dies bewahrt er in der Tiefe des Busens. Er erhebt die Hand. Es ist ein Auftakt im Fortissimo.

„Ich gebe einen Takt voraus, meine Herren. Ein — e, zwei — e, drei — e, vier — e —“ Schrumm!!!

Es klingt, als plumpsten vierzig aufgescheuchte Seehunde in unreines Wasser. Mindestens sieben verschiedene Einsätze streiten in scheußlichem Kanon gegeneinander. Es holpert, scharrt und grunzt.

„Aber meine Herren.“ Der Dirigent klopft aus Leibeskräften ab. „Aber meine Herren, der Einsatz klingt ja wie eine Salve der Veteranen beim Fronleichnamsfeste.“ Ha, ha, ha, ha. Das Orchester lacht unmäßig und unterhält sich vorzüglich.

Der Einsatz wird wiederholt, und mit Mühe humpelt der wankende Karren ins Geleise.

Nach wenigen Takten Andante geht das Tempo laut Vorschrift in Allegro con brio über. Doch der Dilettant spielt ungern schnell. Obwohl der Dirigent mit Armen und Beinen in der Luft umherfegt, wie eine Windmühle, gelingt es ihm nicht, das Tempo zu beschleunigen. Er wackelt ängstlich mit den Flügeln, wie eine Gluckhenne, doch die Küchlein schleppen noch die Eierschalen des Andante auf dem Steiß mit und können nicht vorwärts, trotz allem Gackern.

Übrigens sieht keines der Orchestermitglieder auf den Dirigenten. Wozu auch? Er ist nicht so schön, daß es sich des Anblickes lohnte, und der Dilettant, der selbstdenkende, hat es wahrlich nicht nötig, sich sklavisch an einen Taktstock zu klammern. Jeder ist ein Eigener, ein Selbstherrlicher.

Abgeklopft.

„Meine Herren, ich bitte, viel rascher. Sie sehen doch wie ich dirigiere. Und kräftiger, energischer, nicht so zaghaft, wenn ich bitten darf.

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Nicht alles in der Mitte des Bogens. Und vor allem reiner, mit schönerem Ton. Die Herren Bläser möchte ich bitten, etwas nachzustimmen. Die Klarinette ist viel zu tief. Auch die Flöte ist unrein."

Pause. Allgemeines Stimmen und Stimmengewirr.

Endlich klopft der Dirigent wieder. Er muß es dreimal tun, ehe Stille eintritt. Doch heimtückisch lauert das Schicksal über dem Haupte des Primgeigers am ersten Pulte. Er ist ein langer dünner Mensch mit flackernden Augen und vorstehenden Backenknochen, mit einem unheimlich wüsten Haarschopf und dämonischen Attitüden — der typische Dilettant, der wilde Geiger, dem nichts zu schwierig und nichts gefühlvoll genug ist. Einer vom Stamme derer, die in ihrer Dachkammer winseln, heulen, quietschen, säuseln und scharren, dabei unentwegt in einem seltsamen Traume von Macht und Größe ihre Locken schüttelnd. Dieser Primgeiger nun befolgt zum ersten Male in seinem Leben das Gebot, den Dirigenten anzusehen. Aber im Übereifer entfährt ihm sein kraftvoller Einsatz einen halben Takt zu früh. Ach, kein Schließmuskel sänftigt die eruptive Gewalt dieses Schalles, dem peinliche Stille folgt. Man hat das seltsam beengende Gefühl, das die Menschen beschleicht, wenn Große straucheln oder in Damengesellschaft allgemein menschliche Intimitäten der guten Sitte ins Antlitz prallen. Der Nebenmensch fühlt sich beschämt und unwillkürlich senkt er den Blick, um sich zu überzeugen, ob er auch wirklich Hosen anhabe. Es könnte ja vergessen sein. Der Missetäter schreit „Oha", und tut, als hätte er einen Fehler in den Noten entdeckt. Das Orchester lacht, der Dirigent lächelt melancholisch und schüttelt ein wenig den Kopf.

Noch einmal dieselbe Stelle.

Endlich glückt es und nun hopst die wilde verwegene Jagd mit Hipp hipp, hurra ins Weite. Aber ach, wenn es nur nicht jene bösen Noten gäbe, die mit dicken, schwarzen Balken unterstrichen sind und Sechszehntel oder gar Zweiunddreißigstel heißen. Vor ihnen erschrickt der Dilettant, er wird nervös, zieht die Augenbrauen hoch und fühlt sich bewogen, in rasenden Galopp überzugehen. Das schwarze Notengewimmel löst stets — auch im Largo — die Vorstellung unerhörter Geschwindigkeit aus. Und wenn der Kopf ventre à terre galoppiert, muß auch die Hand nach.

Die erste Geige haspelt die Sechszehntel-Figur mit zunehmender Geschwindigkeit ab, die Sekundgeige tritt in ihre Fußstapfen, und erteilt der vorhandenen Beschleunigung einen weiteren Zuwachs, macht dies aber durch einen Abzug in der Reinheit und Deutlichkeit wett.

Die Viola holpert verzweifelt nach, verwickelt sich in ihre eigenen Gedärme und rumpelt in wüstem Durcheinander in die Tiefe. Dort lauert schon das Cello, düstrer Ahnung voll.

Mit diesem Instrument ist's aber eine eigne Sache. Es läßt sich

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

überhaupt auf dem Cello schwer schnell spielen. Hier aber wird das Unzulängliche Ereignis. Der eine der drei Cellisten trifft die Stelle überhaupt nicht; er hustet und spielt nicht mit. Der zweite treibt die Bescheidenheit auf die äußerste Spitze seines Bogens und wischt kaum hörbar auf den Saiten herum, während die linke Hand anstandshalber irgend etwas greift. Der Dritte aber ist der Held, der Stolz des Vereins, der Cellist an sich, der einmal sogar eine Mazurka von Popper gespielt hat. Der schreckt vor dem Teufel selbst nicht zurück. Er haut sich durch und säbelt Notenköpfe mit einem Mute, der sieben rasende Rolande unsterblich machen könnte. Blut und Leichen bezeichnen seinen Weg. Doch da klappert schon der dürre Taktstock des Dirigenten:

„Meine Herren, meine Herren, aber meine Herrrren, das ist unmöglich. Bitte die einzelnen Stimmen allein."

Die Stelle wird einzeln wiederholt, mit wenig Erfolg. Schließlich verzweifelt der Dirigent, beschwört die Herren, die Stimme daheim zu üben, und geht weiter.

„Aber piano, bitte. Sie spielen ja fortissimo, also bitte noch einmal. Sieben Takte vor A bei dem Unisono B — — —

Aber nein, meine Herren, sieben Takte vor Buchstabe Aaa! Abraham."

„Hahahaha." Das Orchester lacht.

„Ach soh", brummt einer im Hintergrund, „ich hab' glaubt Buchstabe B: Bowidl."

Neuerliche Heiterkeit. Nun geht es einige Minuten ohne Unterbrechung. Dann wird es wieder scheußlich.

„Gis, meine Herren, Gis. Sie spielen ja G im Baß. Oboe heraus! Die Begleitung ganz diskret, die Achtel gleichmäßig pam, pam, pam, pam, pam, pam, pam. Nicht stakkato und dann — — Ssst! Aber meine Herren, ich bitte doch achtzugeben, wenn ich etwas erkläre. Wenn Sie alle sprechen, üben und stimmen, kann ich mich ja nicht verständlich machen. Meine Lunge ist ja nicht aus Eisen!"

Einige Gutgesinnte rufen „Pst". Im Hintergrunde grollt die Stimme des Obmannes: „Ruhe, Ruhe!" Der Kassier blickt kopfschüttelnd zum Himmel.

Es geht wieder weiter mit schrumm, schrumm und trara. Eine Kantilene in der Klarinette. Herr Navratil entwickelt sein Gefühl mit epischer Breite. Er bläst weltvergessen, einzig seinem Gefühl folgend. Langsam, langsam. Gefühl ist alles.

„Aber Herr Navratil, viel zu langsam. Und Cis nicht vergessen, es geht in D-dur. Bitte nochmals."

Aber Herr Navratil beharrt auf seinem Standpunkt. Denn er ist ein Mann von Charakter. Er will nicht gegen seine Überzeugung schneller spielen. Nicht zehn Ochsen brächten ihn von der Stelle, geschweige denn einer.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

„Unmöglich so, Herr Navratil, bitte schneller, viel schneller."

Herr Navratil brummt etwas und bläst nach wie vor Adagio, es ist aber Allegretto.

Der Dirigent klopft ab.

„Bitte, vielleicht Herr Navratil allein. Es ist zu langsam."

„Was?" braust Herr Navratil auf. „Wenn's Ihnen nicht recht ist, geh ich überhaupt furt. Ich bin k. k. Staatsbeamter und lasse mir nichts befehlen. Ich spiele zum Vergnügen und nicht, um mich sekkieren zu lassen. Blasen's Ihnen selber."

Erbost packt Herr Navratil seine beiden Klarinetten ein und geht, trotz allen begütigenden Zurufen und allen Beschwichtigungsversuchen des Obmannes. Der Dirigent zuckt die Achseln und senkt den Taktstock.

„Ja, meine Herren. Da kann ich nichts machen. Unter solchen Umständen . . ."

Der Obmann beeilt sich, den Dirigenten zu beschwichtigen.

Ihn selber beschwichtigt wieder der Kassier.

So wird eine Weile beschwichtigt, geratschlagt und Vielfältiges erwogen. Dann entscheidet sich der Verein dafür, vorläufig ohne Klarinette weiter zu spielen. Für die Generalprobe und den öffentlichen Musikabend wird ein Berufsmusiker engagiert werden.

Mühselig hinkt die Probe weiter. Einige Minuten nach neun Uhr macht der Dirigent eine kleine Erholungspause und läßt das letzte Stück auflegen. Die Herren zerstreuen sich. Aber siehe da, als begonnen werden soll, ist die Hälfte der Pulte unbesetzt. Die Herren haben sich aus dem Staube gemacht, die meisten in der Absicht, noch vor Torschluß den häuslichen Herd zu erreichen. Dieser sehnt sich nach Pilsnerbier, jener hat kleine Kinder zu Hause, einen dritten zieht es nach einer Tarockpartie, ein anderer hat noch bedenklichere Gelüste. Kurz, es ist kaum die Hälfte der Musiker noch da.

Verzweifelt blickt der Dirigent in die Runde. Der Obmann hält eine ungemein eindrucksvolle Rede, doch die Entflohenen bringt keiner wieder — — —

Vierzehn Tage später findet die Aufführung vor den versammelten Onkeln, Tanten, Vettern, Basen, Vätern und Müttern der Mitwirkenden statt.

Gedruckte Programme sind ausgegeben, ein schöner Saal ist gemietet. Kostet viel Geld. Das Orchester ist schwarz gekleidet. Wer einen Frack besitzt, erscheint im Frack, wer keinen Frack hat, trägt den Salonrock. Bis auf einige kleine Störungen ist das Konzert gut abgelaufen. Zwar mußte zu Beginn eine halbe Stunde auf die erste Trompete gewartet werden, die unglückseligerweise gerade an diesem Tage einen Rechnungsabschluß bei der Sparkassa hatte.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Die Klippe des Einsatzes wurde glücklich umschifft, nur die Gleichzeitigkeit fehlte. Die Abweichungen von der richtigen Tonhöhe betrugen selten mehr als einen halben, meistens aber nur einen Vierteiton. Beim ersten Satze der Symphonie gelang es auch allen gleichzeitig aufzuhören. Daß im zweiten Satze die Trompete falsch einsetzte, fand seine Erklärung in den zahlreichen falsch eingesetzten Posten der Sparkassabilanz, die dem Bläser noch immer im Kopfe umherspukte. Und es ließ sich ertragen, daß das Fagott in eine Pianostelle ohne besondere Veranlassung hineinplatzte. Eine hohe Skala der Primgeige zerstreute sich im Aufsteigen wie eine blendende Rakete in ein Büschel verschiedener, der Tonleiter nicht angehörender Töne. Der eigenartige Zusammenklang verblüffte selbst die verwandtesten Ohren. Die berühmte Sechszehnteilfigur sank hilflos von der Primgeige bis zu dem tapferen Cellisten, der sie kraftvoll in Grund und Boden bohrte, womit die Situation gerettet war.

Eine ähnliche Stelle bei den Bläsern hatte weniger Glück. Die Klarinette war nicht übel. Die Oboe entgleiste ein wenig, aber nicht sehr auffallend. Dann allerdings hätte die Flöte diese Figur nachahmen sollen, aber es war zu riskant. Die Flöte allein, alle anderen Instrumente in Begleitung, das ist ein tollkühnes Wagnis für einen bescheidenen Kanzleioffizial beim Strafgericht. Und so zog es denn der gute alte Herr vor, sich hinter seinem Pulte möglichst klein zu machen und die Stelle gar nicht zu blasen, wodurch er allerdings das Tongewoge der übrigen Instrumente zu einem zwecklosen Dudeln degradierte. Es tat der Wirkung wohl einigen Eintrag, doch entbehrte die Annahme, daß der größte Teil des Publikums nichts bemerkte, durchaus nicht jeglicher Begründung. Der Beifallssturm am Schlusse des Konzertes war unbeschreiblich.

Als das Publikum den Saal verlassen hatte, konstatierte der Obmann in einer feierlichen Ansprache, daß das Konzert auch diesmal einen schönen Erfolg erzielt habe, und wenn der Verein so weiterschreite auf seiner Bahn, so wäre das Allerbeste zu erwarten.

Dann gingen sie alle zur „Goldenen Tabaksdose", wo gutes Bier und Münchner Weißwürstchen (mit Kraut!) zu haben waren. Der Dirigent entschuldigte sich wegen Müdigkeit.

„Ganz schön war's," meinte der Obmann zum langen Primgeiger.

„Aber freilich," entgegnete dieser, „dem Tepp von Dirigenten ist ja nie was recht."

Und der dicke Flötenspieler fügte hinzu, indem er die Lippen spitzte: „Die Musik ist halt doch das einzige."

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

REVUE DER REVUEEN

ZU FREDERIC CHOPIN'S 100. GEBURTSTAGE

(Siehe auch die „Revue“ in Heft VIII, 18.)

1. Aus Wochen- und Monatsschriften

ALLGEMEINE MUSIK-ZEITUNG (Berlin), 1910, No. 7. — In dem Aufsatz „Chopin's Erweiterungen des Klavierstils“ weist Eduard Reuß auf den nationalen Charakter der Chopin'schen Musik hin und bespricht einige Eigentümlichkeiten des Chopinschen Klavierstils. — „Chopin in seinen Beziehungen zu berühmten Musikern und Dichtern“ von C. Gerhard.

DEUTSCHE TONKÜNSTLER-ZEITUNG (Berlin) vom 15. März 1910. — „Chopin“ von Adolf Göttmann.

LEONARDS ILLUSTRIERTE MUSIKZEITUNG (Berlin), 1910, Februar. — „Frederic Chopin“ von P. Merling.

NEUE MUSIK-ZEITUNG (Stuttgart), 1910, Heft 10 (Chopin-Heft). — Unter der Überschrift „Zu Chopin's 100. Geburtstag“ werden aus Raoul von Koczalski's Schrift „Chopin-Zyklus“ die lesenswerten Kapitel „Chopin als Komponist“ und „Chopin als Pianist“, sowie Erläuterungen von drei Werken Chopin's abgedruckt. — „Chopin und Mendelssohn“ von Erich Eckertz. — „Chopin's Präludien (op. 28) für Liebhaber erläutert“ von C. Knayer. — „Delfine Potocka an Chopin's Sterbelager“ von Ferdinand Bischoff. — „Chopin in Bad Reinerz“ von Julius Blaschke. — „Sang und Klang auf Mallorca“ von E. Seeger. Der Aufsatz berichtet auch über Chopin's und George Sand's Aufenthalt auf Mallorca.

DER MERKER (Wien), 1910, Heft 10. — „Aus Chopin's Leben“ von Bernhard Stavenow. In einer Fußnotiz bemerkt die Redaktion, daß der Aufsatz schon vor 30 Jahren geschrieben worden und „in Einzelheiten von der heutigen Chopin-Forschung überholt“ sei, daß aber seine „intimen Details . . . besonders jetzt anläßlich der Chopin-Zentenarfeier interessieren dürften“. — Emil Sauer sagt am Anfang seines kleinen Aufsatzes „Chopin-Notizen“: „. . . Er [Chopin] war mein Abgott, solange ich in innigster Berührung mit dem Klavier Musik empfinde, und unter allen Göttern, die an unsere Klavierliteratur Perle an Perle reihten, bleibt Chopin derjenige, dem ich am Altar, entblößten Hauptes, auf den Knien huldigend, Dankopfer über Dankopfer darbringe.“ „In großen Formen, in Formen gigantischeren Maßstabes von Bach, Beethoven, Schubert, Schumann übertroffen, hat ihn als Tonpoeten, als Koloristen und Schöpfer neuer Klangwirkungen (letzteres nur durch Franz Liszt bedeutend erweitert) keiner erreicht.“ Dann spricht Sauer über die zum Vortrage Chopin's erforderlichen pianistischen Fähigkeiten und schließt mit der Bemerkung, daß in unserer Zeit „Chopin über seine Verballhornung in den Konzertsälen im Himmel wenig Freude verspüren“ werde.

SCHWEIZERISCHE MUSIKZEITUNG UND SÄNGERBLATT (Zürich), 1910, No. 10. — „Frédéric Chopin“ von Caesar Hochstetter (anziehende Beschreibung der Kunst Chopin's).

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

THE MUSICIAN (Boston), 1910, No. 2. — „Glimpses of Chopin and his times" (Kurze Betrachtungen über Chopin und seine Zeit) von Jaroslaw de Zielinski. Der lange Aufsatz enthält hauptsächlich biographische Mitteilungen.

LA VIE MUSICALE (Lausanne), vom 15. Februar 1910. — „Chopin et sa patrie" (Chopin und sein Vaterland) von Marie de Rüdder. Über Chopin's Vaterlandsliebe, den Eindruck, den das Unglück Polens auf ihn ausübte, und den polnischen Charakter der Chopin'schen Musik.

MONTHLY MUSICAL RECORD (London), 1910, Heft 3. — „Frédéric Chopin." Über Chopin's Kunst und die Anerkennung, die sie bei großen Musikern gefunden hat. — „Chopin and Schumann" von Frederick Kitchener.

THE MUSICAL TIMES (London), 1910, Heft 3. — Nach einer Beschreibung des Lebens und Schaffens des Meisters werden Urteile über ihn von Emil Sauer, Frederick Niecks, Tobias Matthay, Frederick Corder, Vincent d'Indy und Sir Alexander Mackenzie mitgeteilt. Einige dieser kleinen Aufsätze sind sehr interessant; der von Sauer ist eine englische Bearbeitung des im „Merker" erschienenen (siehe oben).

2. Aus Tagesblättern

FREISINNIGE ZEITUNG (Berlin) vom 1. März und DRESDENER VOLKSZEITUNG vom 22. Februar. — „Frédéric Chopin" von J. C. L. (Lebensbeschreibung und Charakteristik der Werke).

BERLINER MORGENPOST vom 1. März. — Der Aufsatz „Chopin's letzte Liebe" von Carola Belmonte handelt von dem Verhältnis Chopin's zu George Sand. „Ein krasserer Gegensatz, wie diese beiden gebildet haben, dürfte in der Geschichte berühmter Liebespaare schwer zu finden sein."

DER TAG (Berlin) und BERLINER LOKAL-ANZEIGER vom 22. Februar. — Adolph Kohut berichtet in dem Aufsatz „Frédéric Chopin und George Sand" eingehend über die Beziehungen zwischen den Genannten auf Grund der Schriften von Charles Rollinat, George Sand, Liszt u. a.

TÄGLICHE RUNDSCHAU (Berlin) vom 22. Februar. — Walter Paetow sucht in dem Aufsatz „Chopin" die Frage „Wie ist der Begriff ‚Chopin' zu deuten? Wie läßt er sich fassen?" zu beantworten. Am Schluß sagt er: „Im Konzertsaal soll man Chopin nicht suchen; er ist dort, wo er zu Lebzeiten herrschte, ein wenig bei Seite getreten; er ist dort, wohin es ihn gar nicht trieb: im Hause heimisch geworden; denn in seinem Empfinden klagt und hofft nach wie vor alle Menschheit im Geheimen."

VOLKSZEITUNG (Berlin) vom 22. Februar. — „Frédéric Chopin" von L. Hermbstädt (Beschreibung des Lebens und Schaffens).

DRESDNER ANZEIGER vom 22. Februar. — Der Aufsatz „Frédéric Chopin" von Eugen Thari enthält eine interessante Charakteristik der Werke Chopin's. „Mit Chopin trat das Element der Chromatik vollberechtigt neben die Diatonik. Und seit dieser Zeit hat es sich immer mehr Boden erobert. Die Harmonik von Wagners Tristan weist direkte Chopin'sche Züge auf, und bei Richard Strauß und den modernen Franzosen seit Bizet ist Chopin's Einfluß sogar stark zu spüren." — „Die Werke Chopin's werden tagtäglich unzählige Male gespielt. Fast zuviel, möchten wir sagen. Denn es ist klar, daß Chopin der Modekomponist

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

unserer Zeit ist. Das ist wohl der Verbreitung der Werke dienlich, nicht aber der Vertiefung in sie. Das gilt sowohl für den Hausgebrauch, wie für das Konzertwesen. Jeder Virtuose bildet sich heute ein, ein hervorragender Chopinspieler zu sein. Und fast jeder findet auch ein gläubiges Publikum, das auf ihn im Zeichen Chopin's schwört. Die Wirkungskraft der Werke ist eben über jeden Begriff groß. Auch darin zeigt sich das Genie ihres Urhebers."

FLENSBURGER NACHRICHTEN vom 23. Februar. — „Chopin" von Paul Wittko. Nach einer Beschreibung des Lebens und Schaffens Chopin's sagt der Verfasser: „Hätte Chopin, der als Vierzigjähriger bereits Verblichene bei längerem Leben mit seinen Kräften noch Höheres erreichen und noch größeren Einfluß auf die Entwickelung der Kunst im allgemeinen gewinnen können? Diese Frage ist wohl zu verneinen. Er gehört gewiß zu den genialsten und eigenartigsten Tondichtern, die die Welt kennt. Aber niemals ist er auf eine wesentliche Umbildung seines Stils gekommen. Seine musikalische Entwickelung weist keine Wandlungen, keine einschneidenden Phasen auf, ebenso wenig wie sein Lebensgang. Mehr als irgend ein anderer Komponist verharrte er in denselben höchst subjektiven Empfindungskreisen. . . . Sein großes Talent bewährte sich vornehmlich in seinen lyrischen Stücken und in seinen berühmten 17 polnischen Liedern. Im ungleichen Kampfe mit großen symphonischen Formen büßt er seine beste Eigentümlichkeit ein. . . . Begnügen wir uns indes. So viel Herrliches verdanken wir ihm, daß wir nie aufhören werden, ihn zu bewundern."

FRANKFURTER ZEITUNG vom 22. und 23. Februar. — In dem ausführlichen, lesenswerten Aufsatz „Frédéric Chopin" beschreibt Hermann Gehrmann zunächst das Wesen der Chopin'schen Kunst und vergleicht sie auch mit der Schumanns. „Was er den Tasten ablauschte, war wundersamster, bestrickendster Art. Solche Töne hatte man noch niemals vernommen. Gleichsam in einen Zauberhain, wo Quellen rieseln, süße Stimmen verführerisch locken, wähnte man sich unter dem Eindruck dieser Klänge versetzt, bis man wahrnahm, daß unter dem blendenden Glanz dieser Tonwelt noch Tieferes verborgen war, das die Seele des Hörers mitschwingen ließ. Das Wunderbare dieser Musik sachlich zu erläutern, zu definieren, ward selbst einem Liszt, einem Mendelssohn nicht möglich . . . Wenn Liszt sagt, Chopin habe ‚etwas vom Engel und der Fee', so hätte er noch hinzusetzen sollen ‚und vom Dämon'. Im allgemeinen übersah man in früheren Zeiten gegenüber dem weichen Guß der Kantilene, dem glitzernden, schimmernden Ziergeschmeide, der mit penibelster Sauberkeit ausgeführten Fassung der einzelnen Stücke, die eminent leidenschaftlichen Züge, die tiefe, oft hinreißende Glut des Ausdrucks, das Ringen mit dem Titanenhaften in Chopin's Musik. Erst die ganze spätere Entwickelung der Musik gab die Möglichkeit, zu erkennen, von welch weittragendem Einfluß sein Auftreten für die Geschichte des Klavierspiels, wie der Musik überhaupt gewesen war." Es folgen eine ausführliche Lebensbeschreibung, eine kurze Darstellung der Entwickelung des Klavierstils von Beethoven bis Chopin und eine Besprechung der Hauptwerke Chopin's. „Er zuerst brachte das Tonkolorit in die Klaviermusik. Vergleicht man hinsichtlich der Klangfarbe seine Werke mit denen aller seiner Vorgänger, so nehmen sich diese wie Kreidezeichnungen, wie eine Weiß- und Schwarzmusik gegenüber Chopin's in leuchtende Farbenglut getauchten Gebilden aus. Herrschte bisher das diatonische Element in aller früheren Musik nahezu ausschließlich, so entwickelte Chopin das chromatische und enharmonische Ton-Geschlecht zu einer praktischen Verwendbarkeit, die über den angestrebten

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

neuen Klavierstil hinaus für die gesamte moderne Musikentwickelung epochemachend werden sollte. Erst nachdem Chopin der Chromatik und Enharmonik die Zunge gelöst, war es möglich, daß eine ‚Tristan'-Partitur geschrieben werden konnte."

HAGENER ZEITUNG vom 22. Februar. — „Chopin" (kurze Beschreibung des Lebens und Schaffens; mit Bild).

KIELER ZEITUNG vom 22. Februar. — „Zum hundertsten Geburtstage von Friedrich Chopin" (kurze Mitteilungen über das Leben und Schaffen Chopin's).

KÖNIGSBERGER ALLGEMEINE ZEITUNG vom 22. Februar. — „Zu Friedrich Chopin's 100. Geburtstage" veröffentlicht Lucian Kamienski eine interessante Besprechung der Chopin'schen Musik. Er sagt, daß, wer das Leben des Meisters kennt, auch „die hervorstechendsten Züge von Chopin's künstlerischer Persönlichkeit kennt", da „seine Werke im allerhöchsten Maße Bekenntnisse, Memoiren sind." Über Chopin's „Aristokratentum" sagt Kamienski: „Wie der Mensch Chopin alles von sich stieß, was nicht sein war, worin er sich selbst nicht wiederfand, so schloß auch der reife Künstler sich von allen Einflüssen ab, die ihm nicht im Innersten entsprachen. Die Großen Bach, Mozart, Beethoven ließ er auch später gern auf sich einwirken, komponierende Zeitgenossen indes hatten nach seinen Werdejahren kaum Einfluß auf ihn, ausgenommen etwa sein Freund Bellini, von dessen süßen Gesangsweisen Chopin's Schaffen öfters Spuren aufweist ... Muß auch Chopin in seiner Abgeschlossenheit als Aristokrat gelten, muß er's auch dort, wo er geistreich spielt, ... — wo er empfindet, da empfindet er ganz, ohne Rücksicht auf Formen und Konvention, ja, in äußersten Fällen selbst auf die Schönheit; da hört sein Aristokratentum auf. Man kann infolge dieser fast femininen Hingabe an sein Temperament wohl gelegentlich einmal die Äußerung hören: ‚Chopin ist mir zu weichlich.' Gewiß, nicht selten verschwimmen im Auskosten einer Stimmung die festen musikalischen Konturen ... Aber nur manchmal ... Denn wird man den Schöpfer der unerhört exaltierten As-dur Polonäse, der Balladen, der b-moll Sonate, mancher Etüden, den grellen Ironiker der Scherzi für einen Weichling erklären dürfen?" „Dann sagt man ihm auch wohl einmal etwas Krankhaftes, Ungesundes nach; und sicher auch nicht ohne einige Berechtigung ... Aber steht nicht daneben eine Unzahl reizender, flatternder Äußerungen gesündester Lebens- und Klangfreude?" ... „Die Kultur kleiner Formen ist in der Musikgeschichte kein absolutes Novum; aber Chopin's Formen sind dennoch neu und kommen, wie ihre reiche Nachahmung im 19. Jahrhundert erwiesen hat, neuzeitlichen Bedürfnissen entgegen, die aus den strengen Wiener Formen herausstreben. Auch fast ausschließliche Cembalokomponisten hat es schon früher gegeben, um nur Couperin zu nennen, der die Entwickelung des Cembalostils außerordentlich gefördert hat; Chopin aber ist der erste ausschließliche Komponist des modernen Klaviers, und was er als solcher für das Fortkommen des Klavierstils getan hat, ist Großes." Chopin „ist der erste große Komponist, den die polnische Nation der Welt geschenkt hat. Das liederfrohe Land, nach dem der alte Telemann jedem Tonsetzer zu reisen riet, der Melodieen in Fülle finden wollte, das Land, das bislang nur reichen anregenden Anteil am musikalischen Geschehen gehabt hatte, mit Chopin griff es zum ersten Male unmittelbar tätig hinein. Das polnische Volkslied, das jahrhundertelang deutsche, italienische und französische Meister mit Rhythmen und Weisen versorgt hatte, wurde zum erstenmal von einem eigenen Großen erhoben, vertieft und idealisiert. Und zusammenhängend damit ist letztlich eine andere weitschichtige Wirkung von Chopin ausgegangen: in ihm feiert die national-

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

volkstümliche Schreibweise ihre ersten Triumphe, die gerade jetzt in hoher Blüte steht; die Bewegung, die zur Sonderentwickelung nationaler nordischer, finnischer, polnischer und russischer Musik geführt hat, muß in Chopin ihren ersten großen Vorkämpfer erblicken".

LUZERNER TAGBLATT vom 22. Februar. — Am Anfang des Aufsatzes „Frédéric Chopin" weist der anonyme Verfasser darauf hin, daß Chopin's Physiognomie nicht nur „verträumte effeminierte Sentimentalität", sondern auch „deutlich die vom Bewußtsein hoher künstlerischer Mission getragene Männlichkeit und eine gewisse Hartnäckigkeit im Festhalten an gewonnenen Idealen" zeige. Die männlichen Züge im Charakter Chopin's würden zu wenig beachtet. Es folgt eine Lebensbeschreibung des Meisters.

NEUE BADISCHE LANDESZEITUNG (Mannheim) vom 10. Februar 1910. — Der kurze Aufsatz „Friedrich Chopin" von Philipp Wolfrum lehnt sich besonders an Liszts Schrift über Chopin an und betont den polnischen Charakter der Chopin'schen Musik.

MÜNCHENER NEUESTE NACHRICHTEN vom 22. Februar. — Der Hauptteil des kurzen Aufsatzes „Friedrich Chopin" von R. L[oui]s besteht aus einer Parallele zwischen Chopin und Schumann. „Wer von den beiden die genialere Natur gewesen sei, darüber läßt sich streiten, und daß uns Deutschen die ganze Gefühls- und Empfindungsweise Schumanns näher liegt als die des französisierten Polen, ist gewiß. Aber der Umstand, daß dieser sich auf ein ganz enges Gebiet, die pianistische Kleinkunst, beschränken konnte, bewirkte es, daß er im ganzen als eine ungleich fester geschlossene, fertigere und vollendetere Erscheinung vor uns steht, als der Deutsche, der ihm eine so wenig auf Gegenseitigkeit beruhende Bewunderung entgegenbrachte. Sofern man die Klavierkomposition als eine Spezialität betrachtet, kann man ohne jede Übertreibung sagen: Chopin war der unvergleichlich größte Klavierkomponist, der je gelebt hat, und es ist wenig wahrscheinlich, daß in Zukunft noch einmal einer kommen wird, der ihm diesen Ruhm streitig machen könnte." Kurz weist Louis auch auf Chopin's Einwirkung auf die Entwickelung des Klavierstils und der Harmonik hin. Am Schluß sagt er: „Ob man sich persönlich zu Chopin mehr oder minder stark hingezogen fühlt, das hängt von individuellen Umständen ab: denn inhaltlich ist seine Kunst durchaus ‚pathologisch' (das Wort in einem weiteren Sinne genommen, wo sich sein Begriff mit dem des Krankhaften wohl berührt, aber nicht deckt). Allein bewundern muß diesen großen Künstler auch der, den er abstößt. War er doch einer von den ganz wenigen ‚Romantikern des Inhalts', denen es gelang, ‚Klassiker der Form' zu werden."

SCHWARZWÄLDER BOTE (Oberndorf am Neckar) vom 23. Februar. — „Frédéric Chopin" von Hermann Auerbach (Lebensbeschreibung und kurze Besprechung der Musik).

LE FIGARO (Paris) vom 12. März. — „La vie de Frédéric Chopin" (Das Leben Frédéric Chopin's) von Edouard Ganche. — „Chopin à Majorque" von George Sand (ein Abschnitt aus der Selbstbiographie der Dichterin).

VOGTLÄNDISCHER ANZEIGER (Plauen) vom 22. Februar. — Unter der Überschrift „Chopin's 100. Geburtstag" werden kurze biographische Notizen mit Bild und ein Aufsatz von Ernst Günther über Chopin veröffentlicht. „Unter allen Menschen, denen der Ehrentitel Genie gegeben werden darf, ist wohl Chopin das beschränkteste und das reichste, das einseitigste und mannigfaltigste zugleich, ein

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Herrscher in einem kleinen Reiche, aber hier ein Herrscher von unbestrittener Vollkommenheit."

NEUES TAGBLATT FÜR STUTTGART vom 22. und 23. Februar. — C. Knayer berichtet in dem Aufsatz „Chopin und die Frauen" besonders über die Beziehungen des Komponisten zu Konstantia Gladkowska, Maria Wodzinska und George Sand. Er bedauert, daß in den neueren Ausgaben die Widmungen vieler Chopin'scher Werke an Frauen weggelassen worden sind. Am Schluß sucht der Verfasser „die faszinierende Wirkung des Meisters auf die Frauen seiner und unserer Zeit" durch die äußere Erscheinung, sowie das Schicksal des Komponisten und besonders durch seine Kunst zu erklären. Er nennt Chopin eine weibliche Natur und findet Balakireff's Bezeichnung „die nervöse Weltdame Chopin" zutreffend. „Als Slawe liebte er das Rubato, d. h. die Manier, ganz nach Willkür, nach dem augenblicklichen Gefühl, bald schneller, bald langsamer zu spielen ... Dieses Sichgehenlassen im Rhythmus kommt auch einer Neigung der weiblichen Natur entgegen, die jeder Klavierlehrer bestätigen wird, der Neigung zum Gefühlsüberschwang, negativ: dem Mangel an Straffheit, Präzision, Taktfestigkeit." „Die slawischen Tänze mit ihren eigenartigen Rhythmen, ihrer leidenschaftlichen Hingebung appellieren an das Trieb- und Naturhafte im weiblichen Wesen, die Walzer aber mit viel größerem Erfolg an das Konventionelle, an der Frauen Sinn für glatte Eleganz, für das weiche, berauschende Parfüm und den flimmernden Lichterglanz des Ballsaals, für die geistreiche, unter glatten Worten die leidenschaftlichen Gefühle verbergende Konversation des Salons. In den Walzern webt und klingt die ganze Pracht der Gesellschaftsfeste mit ihrem wirbelnden Tanzreigen in den schnellen Themen und den zarten Liebesgeständnissen in den langsamen Sätzen. Die Freude an der Salonstimmung in der Musik hat der ernsten, kraftvollen, herben Kunst allen Boden geraubt, den Geschmack verweichlicht und seicht gemacht, und vergeblich wird man gegen dies süße Gift ankämpfen. Ganz freisprechen können wir Chopin nicht von dem Vorwurf, mit der Urheber gewesen zu sein; seine Musik behält einen krankhaften und entnervenden Zug. Eine Frau war es, die, von der Lektüre einer Chopin-Biographie ganz hingerissen und in der Phantasie völlig darin aufgehend, erfundene Briefe unter seinem Namen schrieb und herausgab, die dann die Runde durch viele Blätter machten und erst nach einiger Zeit als unecht nachgewiesen wurden." (Siehe den Aufsatz von F. Hoesick in Heft VIII, 2 der „Musik".) Doch auch Männer erliegen Chopin's Einfluß noch heute; so manche Komponisten, z. B. die Russen Liadow, Liapounow, Winkler u. a., beginnen mit Werken, die man ruhig jenen gefälschten Briefen als gleichwertige Leistungen zur Seite stellen kann.

WÜRTTEMBERGER ZEITUNG (Stuttgart) vom 23. Februar. — A. E. veröffentlicht einen kleinen Aufsatz über „Chopin in Stuttgart". Über Chopin's Aufenthalt in der schwäbischen Hauptstadt sind nur wenige Einzelheiten bekannt. Am Schluß berichtet A. E. kurz über zwei Begegnungen Edmund Singers mit Chopin. „Er sollte Chopin nie wieder sehen. Ein anderer aber hat dann später ihn, wie noch viele Hunderte, in die Tonwelt Chopin's eingeführt, Franz Liszt. Saß Liszt am Klavier, um Chopin zu spielen, so war es Chopin selbst, den man zu hören meinte. Das war nicht Kopie, es war die wunderbare Fähigkeit Liszts, den Geist anderer Individualitäten zu erfassen und zum Ausdruck zu bringen, das Höchste, was der reproduzierende Künstler erreichen kann."

NEUE FREIE PRESSE (Wien) vom 25. Februar. — In dem Aufsatz „Frédéric Chopin" weist Julius Korngold in fesselnder Weise auf die heutige große

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Popularität Chopin's hin, sowie auf seine „durch und durch moderne Geistesverfassung", die Originalität seiner Musik, seine Bedeutung als Schöpfer eines neuen Klavierstils und einer neuen Klaviertechnik und den „weltmännischen Schliff des Polen", der sich auch in seiner Musik zeigt. „Nichts bezeichnet das ganz Singuläre von Chopin's Nationalmusizieren so deutlich als der Abgang aller Landschaftsstimmungen in seiner Musik. Sie verrät überhaupt wenig Naturgefühl; sie ist, wie der geistreiche Louis Ehlert hervorgehoben hat, nur im Zimmer zu denken, oder noch besser im Salon." „Lange vor jenem Umschwunge in der Tonsprache, den man in die Mitte des neunzehnten Jahrhunderts zu verlegen pflegt, sind bei ihm Ansätze zur ‚Tristan'-Chromatik zu finden." Korngold vergleicht den „ewig blutenden Poeten" Lenau mit dem „ewig blutenden Komponisten" Chopin. „Beider Produktion hat aber, so sehr sie ein seelisch Krankhaftes kündet, darum keineswegs etwas Problematisches: sie waren eben beide wahre Dichter, geniale Gestalter." „Man hat einige Tropfen Schubert, einige Bestandteile Field in ihm finden wollen. Ist es nicht auffallend, daß der Neunzehnjährige aus Wien von Mayseder, von Czerny, von Gyrowetz, von allen Musikern der Kaiserstadt nach Hause berichtet, nur über Schubert, den eben Verstorbenen kein Wort findet?" Der Aufsatz schließt mit den folgenden Worten: „Er ist kein Ganzgroßer. Das gesunde Pathos wie das gesunde Lachen fehlt ihm, der große Atem, die gesammelte Kraft, die Kunst thematischen Gestaltens, des monumentalen Bauens. Er ist kein Klassiker; er erhebt und erschüttert nicht. Aber er verschönt, er stimmt nachdenklich, er stimmt überhaupt die Seele. Ein kostbarer Schmuck in der Musik, aus dieser nicht fortzudenken, solange das alte Klavier nicht durch ein neues Musikmöbelstück verdrängt ist."

DIE ZEIT (Wien) vom 22. Februar. — Der Hauptinhalt des Aufsatzes „Chopin" von R. von Perger besteht aus einem kurzen Überblick über das Leben des Komponisten.

NEUE BAYERISCHE LANDESZEITUNG (Würzburg) vom 22. Februar. — „Chopin's 100. Geburtstag" (kurze Beschreibung des Lebens und Schaffens).

DÜSSELDORFER ZEITUNG vom 17. und MEMELER DAMPFBOOT vom 22. Februar. — „Chopin in Paris" von C. Norden.

BRESLAUER ZEITUNG und RHEINISCH-WESTFÄLISCHE ZEITUNG (Essen an der Ruhr) vom 24. Februar. — In dem langen Aufsatz „Chopin und George Sand" beurteilt H. Wolff das Verhalten der Dichterin milder, als es die meisten Biographen zu tun pflegen.

REMS-ZEITUNG (Gmünd) vom 23., NEUER GÖRLITZER ANZEIGER vom 22., PRAGER TAGBLATT vom 22., ROSTOCKER ANZEIGER vom 16. und THORNER PRESSE vom 22. Februar. — „Chopin's 100. Geburtstag" (kurze biographische Mitteilungen; mit Bild).

Magnus Schwantje

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

BESPRECHUNGEN

BÜCHER

196. **Paul Bekker**: Das Musikdrama der Gegenwart. (Bd. 3 der Sammlung „Kunst und Kultur", herausgegeben von Prof. Dr. W. v. Oettingen.) Verlag: Strecker & Schröder, Stuttgart 1908.

Als Studien und Charakteristiken bezeichnet der Autor seine Arbeit, als durchaus subjektives Bekenntnis der Eindrücke, die er von den ihm am interessantesten erscheinenden Persönlichkeiten empfing. Diese Persönlichkeiten sind: in erster Linie Strauß, in zweiter Pfitzner, Schillings und Humperdinck, in fernerer d'Albert, Blech, Taubmann, Debussy. Ein großer Teil des Stoffes, den Bekker hier behandelt, steht an der Grenze des Imponderablen, und der hohe Wert des Büchleins liegt daher nicht immer in der Feststellung der Resultate, zu denen der Autor kommt, sondern in dem vollendeten Genusse, den es überhaupt gewährt, einen Ästhetiker von dieser seltenen Geistesfülle, eindringenden Kunst-, und, was viel seltener ist, Künstler-Kennerschaft mit so außerordentlicher Darstellungskunst über Individualitäten und geistige Strömungen sich aussprechen zu hören, die uns alle interessieren, gleichviel ob man seine Ansichten stets teilt. Die Momente der künstlerischen Persönlichkeit des einzelnen weiß Bekkers subtiler und großer Feinsinn mit denen der menschlichen zu verknüpfen; ja es scheint, als würde es ihm ein leichtes sein, bei einer weiteren Auswahl von Zeitgenossen auch andere Faktoren, nämlich einerseits die der inneren Hemmung in der künstlerischen Entwickelung, vornehmlich der vollkommenen technischen Ausbildung, andererseits die der äußerlichen Förderung durch gesellschaftliche, geschäftliche, journalistische usw. Akzidenzien in den Kreis seiner Betrachtung zu ziehen und so auf das Verhältnis zwischen der positiven künstlerischen Leistung und der Stellung im Musikleben der Gegenwart näher einzugehen, das bei einzelnen auffällt. Ebenso auch auf die gegenteiligen Fälle von Künstlern mit schöpferisch reichem Innenleben und mangelnden äußeren Beziehungen. Man könnte unendlich viel über dieses vielseitig anregende Buch sagen; der Raum gestattet mir nur den nochmaligen Ausdruck hoher Bewunderung. Dr. Max Steinitzer

197. **Hans Knudsen**: Schiller und die Musik. Inauguraldissertation. Verlag: Julius Abel, Greifswald 1908.

Das Schillerjubeljahr 1905 hatte eine große Anzahl der verschiedenartigsten Schillerbücher, Broschüren und Aufsätze gezeitigt; die vorliegende Dissertation über Schillers Verhältnis zur Musik ist indessen späteren Datums und hatte infolgedessen den Vorzug, alle jene Jubiläumsschriften mit verwerten zu können. Knudsen berichtet, daß in Schillers Vaterhaus zwar keine Musik gepflegt wurde, wohl aber in der Stuttgarter Akademie, wo ein Schülerorchester häufig beste deutsche Musik neben italienischer vortrug; ferner, daß Schillers Jugendfreund Hoven sehr musikalisch war, und daß der Dichter in guten Beziehungen zu Zumsteeg und Andreas Streicher stand, daß der Vater Körners nicht nur eifrig Musik trieb, sondern auch gern musikalische Fragen erörterte; daß Schillers Frau und ihre Schwester musikalisch waren; daß in Weimar gute Opernaufführungen stattfanden, die der Dichter eifrig besuchte, und daß er auch mit Goethe und zuletzt mit Zelter über Musik disputierte. Schiller schätzt die Musik ästhetisch sehr hoch ein (im Gegensatz zu Kant). Dabei hält er sich auf der Grenze zwischen Formal- und Ausdrucksästhetik: „Der Musiker will Gemütsbewegungen der Form nach ausdrücken"; Musik ist ihm Ausdruck des Gemüts, „Spiel der Empfindungen in der Zeit"; ihre Macht beruht zugleich im Körperlichen (Sinnlichen), wie im Geistigen (Intellektuellen). Schiller erkannte auch die ethische Bedeutung der Musik und trat daher sowohl für den Kirchengesang, als andererseits für die Oper ein. Nach des Autors richtiger Meinung ist Schiller als Musikästhetiker bisher viel zu wenig beachtet worden. Er hatte Sulzers „Theorie der schönen Künste", aber auch Kirnbergers „Kunst des reinen Satzes" eifrig studiert. Vom Erstgenannten ist er vielleicht in seinem Urteile beeinflußt; doch ist dieses zugleich auch das Ergebnis eigenen Versenkens in den Gegenstand. Er verlangt auch für die Poesie musikalische Eigenschaften, gleichzeitig aber die bloße Wortmalerei verwerfend. „Semele" war in ihrer ersten Fassung (1782) als Oper gedacht, obwohl sie niemals komponiert worden ist; auch dachte Schiller daran, für den württembergischen Hof eine Oper im Rokokostil zu dichten. Wie hoch er die Potenz der Oper stellte, ist wohl ziemlich allgemein bekannt. Dennoch soll sein berühmtester Ausspruch darüber hier noch einmal angeführt werden: „In der Oper verläßt man wirklich jene servile Naturnachahmung, und obgleich nur auf dem Wege der Indulgenz, könnte sich auf diesem Wege das Ideal auf das Theater stehlen. Die Oper stimmt durch die Macht der Musik und durch eine freiere harmonische Reizung der Sinnlichkeit das Gemüt zu einer schönen Empfängnis; hier ist wirklich auch im Pathos ein freieres Spiel, weil die Musik es begleitet, und das Wunderbare, welches hier einmal geduldet wird, mußte notwendig gegen den Stoff gleichgültiger machen." Im Jahre 1787 dachte Schiller daran, aus „Oberon" eine Oper zu machen; im selben Jahre wollte Naumann von ihm den Text zu einer Nationaloper für Berlin; 1800 wollte Zumsteeg einen Text von ihm: aber Schiller war doch schließlich kein Librettist; 1804 schreibt er an Iffland, er könne nur einem entsprechend großen Komponisten ein Libretto liefern. Hans Knudsen stellt nun eine nur allzu kurze Parallele zwischen Schiller und Richard Wagner auf; drei weitere und längere Abschnitte behandeln die Musik in den Dramen, in den Gedichten und in den Prosaschriften Schillers; darauf folgen noch zwei Abhandlungen über „Rhythmisch-Metrisches bei Schiller in musikalischer Betrachtung" und über „Schillers Beziehungen zu den Musikern seiner Zeit". Auf alles dies kann in einer Besprechung nur hingewiesen werden. Jedenfalls dürfte das Buch, das mit einem reichlichen Literaturverzeichnis schließt, ernste Leser nicht nur sehr interessieren, sondern auch mannigfach anregen.

198. **Emil Bohn**: Die Nationalhymnen der europäischen Völker. Mit einer Noten-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

beilage. Verlag: M. & H. Marcus, Breslau 1908. (4. Heft der von Theodor Siebs und Max Hippe herausgegebenen Sammlung „Wort und Brauch. Volkskundliche Arbeiten, namens der Schlesischen Gesellschaft für Volkskunde verfaßt.")

Nicht weniger als 22 Volkshymnen europäischer Völker werden in dem Buche besprochen und in getreuem Notenbild vorgeführt. Von manchen kennt man die Komponisten, von anderen nicht; einige sind alte Volksmelodieen, einige — wie der wohl kaum mehr bekannte preußische Volksgesang: „Wo ist das Volk, das kühn von Tat der Tyrannei den Kopf zertrat", von Spontini komponiert — sind zweifellos absichtliche Kunstprodukte. Einige zeigen starke Verwandtschaft miteinander, was nicht immer ein Zeichen gegenseitiger Abhängigkeit sein muß, sondern auch in den häufigen und fast allgemein fanfarenartigen oder im gebrochenen Dreiklang stehenden Melodieteilen seinen Grund haben, also mehr zufällig sein kann. So wird es den Wagnerfreund interessieren, daß die ersten acht Töne der dänischen Hymne „Kong Christian stod ved hoïen Mast" bis auf eine kleine Abweichung genau das Schwertmotiv aus dem „Ring des Nibelungen" enthalten, wenn auch in etwas verändertem Rhythmus. Jene Fanfaren und dieses Schwertmotiv sind eben heroische Klänge, wie sie die meisten dieser Volkshymnen charakterisieren, in denen stets die Liebe zu Vaterland und angestammtem Herrscherhaus, ein gewisser Trotz nach außen und ein starkes Kraftbewußtsein zum Ausdruck kommen. Aber auch nicht immer! Der nordische Vaterlandssang z. B. ist ganz diatonisch und bewegt sich in ruhigen Ab- und Aufstiegen. Manche der Melodieen kann man kaum als wirkliche Volkshymnen bezeichnen. Rechnet man z. B. das französische „Partant pour la Syrie" zu diesen, so muß man wohl auch das Lied „En revenant de la revue" mit seiner übermütigen Cancanmelodie hinzurechnen. Die Einfachheit der Melodieführung und völlige Vermeidung weitgehender Modulation sind nicht nur Eigenschaften, sondern geradezu Bedingungen einer Volkshymne. So merkt man der russischen Nationalhymne, die von dem russischen Komponisten Lwoff stammt, die Konstruktion an: sie fließt nicht aus dem einfachen Volksherzen und kann ohne Begleitung vom einfachen Volke wohl kaum rein und richtig gesungen werden, eben weil sie zu viel moduliert. Am interessantesten für den deutschen und auch für den englischen Leser ist wohl, was Bohn über die englisch-preußisch-deutsche Hymne („God save the King", „Heil dir im Siegerkranz", „Den König segne Gott" usw.) schreibt. Ihre Entstehung ist noch nicht zweifellos festgestellt, auch nicht ihre englische Entstehung. Eine, vom Autor aber bestrittene Hypothese will sie sogar aus einem uralten germanischen Liede entsprossen wissen; ein anderer will sie für ein Genfer Siegeslied von 1602 erklären. Nach Chrysander ist die Melodie und der englische Text von Henry Carey (1692—1743). 1760 soll die Melodie durch Lautenübertragung nach dem Kontinent gekommen sein. Die erste deutsche Umdichtung stammt von Heinrich Harries (1762—1802); sie ist mit der preußischen Hymne ziemlich gleichlautend, deren definitive, gekürzte Form 1793 erschien. Die Einführung der Hymne in Österreich (mit entsprechendem Text) mißlang. In den übrigen deutschen Staaten bürgerte sie sich aber ein, sodaß ein Liederbuch sogar ein allgemeines Textschema aufstellte: „Heil unserm Fürsten (Kaiser, König, Herzog), Heil! Dem edlen . . . Heil" usw. In Bayern, Sachsen, Württemberg, Baden, Hessen und Mecklenburg, selbst in Lichtenstein sang man es mit allerhand Textvarianten. Man könnte das Lied als die monarchische Hymne überhaupt bezeichnen, wenn man es nicht in der Schweiz und im nordamerikanischen Bürgerkriege zu republikanischen Versen gesungen hätte. Es dürfte wohl kaum jemand geben, für den Bohns Nationalhymnenbüchlein nicht von Interesse wäre.

199. **Hermann Abert:** Geschichte der Robert-Franz-Singakademie zu Halle a. S. von 1833—1908, nebst einem Überblick über die Geschichte des ältesten Hallischen Konzertwesens. Verlag: Max Niemeyer, Halle 1908.

Die Geschichte von namhaften und lange bestehenden Gesangvereinen läuft oft nicht nur parallel mit der Geschichte des Musiklebens in der betreffenden Stadt, sondern sie bildet nicht selten einen wesentlichen Teil von ihr und kann selbst, zumal wenn hervorragende Komponisten in solchem Verein wirken, in die allgemeine Musikgeschichte eingreifen. Wenn dann ein solcher Verein einen Jubiläumsbericht herausgibt, so hat ein solcher daher nicht nur für die Vereinsmitglieder und nicht nur für die übrigen Einwohner der Stadt, sondern mehr oder weniger auch allgemeines Interesse. So ist es auch mit dem vorliegenden Bericht der Hallischen Robert-Franz-Singakademie zu ihrem 75jährigen Jubiläum der Fall, weil an ihr Robert Franz fast ein Vierteljahrhundert wirkte. Der Wert des Buches wird noch dadurch erhöht, daß ein namhafter Fachmann der Musikwissenschaft es verfaßte und dem Bericht der Geschichte des Vereins noch seine Vorgeschichte hinzufügte und damit überhaupt ein Bild der Hallischen Musikgeschichte entwarf. „Die Robert-Franz-Singakademie", sagt er, „stellt sich geschichtlich dar als einen der letzten Ausläufer einer großen und ruhmreichen musikalischen Tradition, deren Wurzeln bis in das Mittelalter zurückgreifen, und deren erste Blütezeit etwa den Zeitraum von der Reformation bis zur Geburt Händels umfaßt." Samuel Scheidt ist hier zu nennen. Nach dem darauf folgenden Verfall in der Periode des Pietismus kam das Musikleben in Halle wieder zu neuer Blüte, besonders durch Daniel Gottlob Türk (1750—1813), den Lehrer Carl Loewes, und durch seinen Nachfolger Friedrich Naue, dessen Nachfolger in der Führung der Musikpflege in Halle wieder Robert Franz war. Die 1833 gegründete Singakademie wurde bis 1841 von G. Schneidt geleitet, in welchem Jahre Franz den Dirigentenstab übernahm. Abert teilt die lange Zeit seines Wirkens in zwei Perioden, deren erste bis 1849 reicht. Die zweite begann mit einer Reorganisation der Akademie und dauerte bis 1867, bis der schwer gehörleidende Tondichter sich zurückzog. Ihm folgten bis 1881 Voretzsch und bis heute Reubke. —

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Das Verzeichnis der einstudierten Werke läßt erkennen, daß man stets gute oder wenigstens doch ernst gemeinte Musik in der Akademie gepflegt hat. Bach, Händel, Mozart, Beethoven, Berlioz, Liszt, Schumann, Brahms, aber auch unbedeutendere Größen sind vertreten, auffällig wenig Robert Franz selbst, der aber eben zumeist Liederkomponist für eine Stimme war und nur wenig Chormusik geschrieben hat. Gegenwärtig zählt der Verein im ganzen 362 aktive und passive Mitglieder.

200. **A. Möhler**: Geschichte der alten und mittelalterlichen Musik. (121. und 122. Bändchen der Sammlung Göschen.) Zweite, vielfach verbesserte und vermehrte Auflage. Verlag: G. J. Göschen, Leipzig 1907. (Mk. 1.60.)

Auch die aus den sogenannten Katechismen entstandenen Sammlungen von Bändchen über alle möglichen Gebiete des Wissens und des Lebens haben jetzt, soweit dies notwendig oder überhaupt nur möglich war, einen streng wissenschaftlichen Charakter angenommen. So ist es vor allem auch auf dem musikalischen Gebiete. Es kommt hier der Ernst der modernen Lebensauffassung zum Durchbruch. Man will und soll heute seinen Beruf nicht nur können, sondern auch kennen! Wenn alle, die den musikalischen Berufen angehören, solche Abhandlungen lesen und verstehen gelernt haben werden, dann wird es wahrscheinlich keine Musikanten mehr geben, sondern nur noch Musiker: und dann wird gar manches schöner und besser sein als heute. Allerdings Eifer, Fleiß, Geduld und Aufmerksamkeit verlangen diese Bändchen wohl; auch gewisse Vorkenntnisse und allgemeine Bildung. Doch ohne diese ist heute in den wenigsten Berufen noch auszukommen, am allerwenigsten vielleicht aber in den musikalischen. — Die vorliegenden Musikbändchen laufen im allgemeinen den Riemannschen in der Hesseschen Sammlung parallel; manchmal ergänzen sie sich auch durch verschiedene Ansichten und Auffassungen. Im ersten Bändchen behandelt Möhler zunächst „Die Musik der alten Griechen und Römer" in sechs Abschnitten und sodann „Die Musik der christlichen Welt im ersten Jahrtausend: die Periode der Einstimmigkeit" in zehn Abschnitten. Das zweite Bändchen führt die Anfänge und Entwickelung der vokalen und instrumentalen Mehrstimmigkeit bis 1600 in zehn Abschnitten vor. Beide Bändchen enthalten reiche Literaturverzeichnisse, Namen- und Sachregister, Abbildungen und Musikbeilagen, das erste auch noch eine wissenschaftliche Einleitung. Sie werden jedem Musiker wie Musikfreund große Dienste leisten.

201. **Das deutsche Lied, geistlich und weltlich, bis zum 18. Jahrhundert.** Dritter Katalog von Martin Breslauer, Berlin. Aus: Dokumente frühen deutschen Lebens. Erste Reihe. Berlin 1908. (Mk. 8.—.)

Ein Katalog, der gleichzeitig ein Buch von nicht nur bibliographischem, sondern auch literarhistorischem und kulturellem Wert ist und wie ein wissenschaftliches Werk geschrieben ist, liegt in dem genannten Buche vor dem Leser. Der Katalog verzeichnet mit genauen Titeln und oft mit Inhaltsangaben, wenn nötig auch mit Literaturhinweisen, 556 Nummern und erinnert in der ganzen Art der Anführung an Goedekes „Grundriß der deutschen Literaturgeschichte", nur daß er auch mit trefflichen Holzschnitten, Faksimiles usw. geschmückt ist. Außer einer wissenschaftlich gehaltenen Vorbemerkung enthält der Katalog zunächst Drucke unter der Gesamtüberschrift „Vom Liedersingen und Psalmieren" (75 Nummern). Sodann folgt der eigentliche Hauptteil unter dem Haupttitel. Er besteht aus zwei Unterteilen, nämlich: Einzeldrucke (241 Nummern) und Liedersammlungen und Werke mit Liederbeiträgen (42 Nummern). Letztgenannter hat wieder folgende Abschnitte: Die Liederbücher der Böhmischen Brüder und Herrnhuter; Die Liederbücher der Wiedertäufer; endlich Luthers Liedersammlungen, seine „Operationes", Psalmenübersetzung und -auslegung. Der dritte Hauptabschnitt ist überschrieben: Der Liederstreit Murner-Stiefel, mit Schriften ihrer Anhänger und Gegner: Luther, Heinrich VIII., Emser, Eck, Pirckheimer, Cochläus, Fisher (Roffensis), Gnidius, Alberus, Dietenberger usw., gleichzeitig ein wichtiger Beitrag zum Sakramentenstreit (113 Nummern). Ergänzt wird der vortrefflich ausgestattete und auf sehr gutem Papier gedruckte Katalog durch ein Verzeichnis der Liedanfänge, ein Verzeichnis der Melodieen, ein Namen- und Sachregister, ein Verzeichnis der erwähnten bibliographischen Hilfswerke und der Abkürzungen, ein Verzeichnis einiger vom Herausgeber gesuchter Bücher usw.

Kurt Mey

202. **B. Kothe**: Abriß der Musikgeschichte. 8. vollständig umgearbeitete Auflage von R. Freiherrn Procházka. Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig 1909.

Die kleine, namentlich an Konservatorien und Seminaren gern benutzte Musikgeschichte Kothes hat durch Procházka eine gründliche Umarbeitung erfahren und ist durch Einarbeiten der neuesten musikwissenschaftlichen Forschungen und Vermehrung um zahlreiche wichtige Abschnitte zu einem höchst brauchbaren Unterrichtsbuche geworden, das auf alle Fragen bündige Antwort gibt. Freilich läßt sich nicht verhehlen, daß die neue Auflage an einer gewissen Überfülle des Stoffes, an Überladung mit relativ unwichtigen Daten und Notizen krankt und es dem studierenden Leser schwer gemacht ist, Hauptsachen von Nebensachen zu scheiden. Je erdrückender und weitverzweigter das Tatsachenmaterial, um so größer das Bedürfnis nach einfacher, übersichtlicher Anordnung. Der Wunsch mancher Benutzer des Büchleins wird es sein, das über Gebühr ausgedehnte, verwirrende Anmerkungswesen in einer künftigen Ausgabe eingeschränkt und das Wichtigste daraus dem Texte zwanglos eingegliedert zu sehen. Die ungemein fleißige und gewissenhafte Arbeit des Herausgebers würde dadurch an innerem Werte viel gewinnen.

Arnold Schering

203. **Oswald Feis**: Studien über die Genealogie und Psychologie der Musiker. Verlag: J. F. Bergmann, Wiesbaden 1910. (M. 2.40.)

Ich gestehe, daß ich die vorliegende Arbeit mit dem größten Interesse gelesen habe. Der Verfasser, ein Arzt, wendet sich mit einer Darstellung, die einem „Grenzfragen des Nerven- und Seelenlebens" betitelten Sammelwerk ange-

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

hört, an „Gebildete aller Stände", und er hat sein Buch „seiner musikbegeisterten Gattin zugeeignet". Das verleiht der Arbeit einen im besten Sinne populären und anheimelnden Charakter. Der Verfasser hat mit Sorgfalt und Umsicht ein reiches Material gesammelt und es nach einwandfreier Disposition verarbeitet. Schon das Eingangskapitel über die Vererbung der musikalischen Beanlagung enthält viel Überzeugendes. Über Wunderkinder, über allgemeine geistige Beanlagung hervorragender Musiker, über Musikergehirne und Gehörorgane, über Genie, über nervöse und psychische Anomalieen der Musiker und über manches andere mit diesem Gebiete Zusammenhängende spricht Feis in den weiteren Kapiteln seiner Arbeit. Es ist sehr erfreulich, daß aus jedem Abschnitt des Buches eine hohe Achtung vor der Kunst und ihren Vertretern spricht, während wir auf dem Gebiet der Literaturgeschichte vor etlichen Jahren ein paar Arbeiten über ähnliche Themata beschert bekommen haben, in denen die Dichter von seiten der Ärzte herzlich schlecht behandelt wurden. Feis betrachtet die Musiker, von denen er spricht, nicht als abnormale Menschen in schlechtem Sinne, sondern er sucht die Eigenart der Genies zu ergründen und allfällige Absonderlichkeiten mit ihrer hervorragenden Begabung in Verbindung zu bringen. Er liefert positive Resultate da, wo andere in ihrer Sucht, in jedem Künstler zumindest einen Neurastheniker zu finden, am liebsten negative Triumphe feiern würden. Besonders schön ist wohl der Abschnitt über die künstlerische Schaffenstätigkeit der Musiker: eine ungemein geistvolle Darlegung des Produktionsvorganges und seines Verhältnisses zu den Eindrücken der Umgebung und Außenwelt. Ebenso ist das Kapitel über einige besondere Merkmale des musikalischen Genius bemerkenswert. Die große Belesenheit des Autors kommt dem Buche, das wir ohne Phrase eine höchst erfreuliche Erscheinung nennen können, sehr zugute.

204. **Felix Weingartner:** Die Symphonie nach Beethoven. Dritte, vollständig umgearbeitete Auflage. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Weingartners Büchlein präsentiert sich auch in der neuen, von manchem weniger Wichtigen befreiten und in mancherlei Hinsicht veränderten Gestalt als eine tüchtige, interessante Arbeit. Auf Schritt und Tritt merkt man es der Darstellung an, daß der Verfasser selbst ein schaffender Künstler ist. Daher mancher wohltuende Standpunkt namentlich in prinzipiellen Dingen, wie etwa in der Definition des Begriffes „Meisterschaft" (S. 19), in dem, was über die Vermengung des dramatischen Stiles mit dem symphonischen gesagt wird (S. 72 ff.), und in dem der „Reminiszenzenjägerei" gewidmeten Abschnitt (S. 78 f.). Die Arbeit hat den leicht hinfließenden Charakter eines Vortrages beibehalten, und die knappe Charakteristik einzelner künstlerischer Persönlichkeiten oder ihrer Werke ist mitunter glänzend gelungen. Dem schönen Urteil über Schubert wird sich wohl jeder anschließen. Interessant ist die zwischen Berlioz und Brahms gezogene Parallele, sehr treffend die Charakteristik Mendelssohns, Bruckners Hilflosigkeit vielleicht zu sehr vom menschlichen auf das musikalische Gebiet übertragen. Ungemein reich ist die Arbeit an geistvollen Exkursen und einzelnen Aussprüchen wie etwa dem Satz (S. 106): „Die echte Musik bedeutet nichts oder alles, niemals aber etwas Einzelnes. Ihre hohe Eigenart besteht ja gerade darin, daß sie uns aus dem Wechsel des Einzelnen in die ewigen Tiefen und Höhen des Alls entführt!" So läßt sich denn über das Buch auch in seiner neuen Fassung nur Gutes sagen. Dr. Egon v. Komorzynski

205. **Aline Tasset:** La main et l'âme au piano d'après Schiffmacher. Verlag: Ch. Delagrave, Paris.

Die Verfasserin teilt hier die Lehrmeinungen eines älteren Pianisten Schiffmacher (1827—88) mit. Dieser lebte in Frankreich und war ein Schüler Chopin's, Schulhoffs und Thalbergs. Es zeigt sich nun in den Ausführungen Aline Tasset's, daß (wie vollauf begreiflich) auch diese Pianisten der sogenannten älteren Schule, wenn sie, wie Schiffmacher, sich hinreichend klar über den Mechanismus ihres Spielens wurden, zu Ansichten gelangten, die der heute endlich siegreich vordringenden Lehre vom Gewichtsspiel schon recht nahe kommen. Daß alle virtuosen Spieler zu allen Zeiten (z. B. auch Bach) mit Heranziehung aller Bewegungsmöglichkeiten des ganzen Armes, also mit Benutzung sämtlicher Muskeln und Gelenke bis zur Schulter, gespielt haben, ist wohl jedem Einsichtigen klar, aber in der Mitte des neunzehnten Jahrhunderts werden das nicht viele so bewußt gelehrt haben, wie es Schiffmacher nach Tasset's Ausführungen getan haben muß. Natürlich ist alles nur aphoristisch, aber doch oft recht feinsinnig vorgetragen. Ein singender Ton ist für Schiffmacher nichts als ein starker Ton, zu dessen Hervorbringung das Armgewicht heranzuziehen ist. Sätze wie die folgenden klingen ganz modern: „Les doigts ne se lèvent jamais." „Le point d'appui est la partie du clavier, qui supporte le poids du bras." Überall leuchtet es durch: der Arm führt, Hand und Finger ordnen sich unter, besorgen die ihnen zukommenden Klein- und Teildienste. „Le poids du bras fait le volume du son." Auch manche irrige Vorstellung läuft daneben her, denn die Darstellung beruht nicht auf systematischen Untersuchungen eines Theoretikers, sondern auf gelegentlichen Einzelbeobachtungen eines praktischen Künstlers. So ist es auch mit dem, was über die Phrasierung gesagt wird. Hier machen ja Hugo Riemanns Taten alles Frühere bedeutungslos. Aline Tasset' Schrift ist erfreulich zu lesen, man hat den Eindruck, daß überall das Ziel des künstlerischen Fühlens ein einziges ist.

Hermann Wetzel

MUSIKALIEN

206. **Ida Auer-Herbeck:** Gesangsübungen. Verlag: Albert Stahl, Berlin.

Die Verfasserin bietet eine zwar etwas unmethodische, aber bei verständiger Anleitung gewiß mit Nutzen verwendbare Sammlung ziemlich schwieriger Übungen zur Erwerbung und Entwickelung der Kehlfertigkeit; sie sucht also eine Seite der Gesangskunst zu fördern, die heutzutage mit Unrecht etwas aus der Mode gekommen ist. Für jede Übung finden wir

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

eine größere Anzahl verschiedener Silben und Worte, die, mit einfacher Vokalisierung abwechselnd, den Noten unterzulegen sind. Auch zeigen an einigen Stellen gut gewählte Beispiele aus der Literatur der Vokalmusik den Wert und die praktische Verwendbarkeit der betreffenden Übungen; nach Absicht der Verfasserin sollen für jedes Kapitel solche Beispiele von dem Lehrer herangezogen werden. Daß sie die Übungen ganz ohne Klavierbegleitung ausgeführt wissen will, ist gewiß verständig gedacht, aber nur dann zu empfehlen, wenn der Lehrende selbst über ein feines und kritisches Ohr verfügt. Bei den Trillerübungen vermisse ich die methodische Anleitung. Das Üben von Terzentrillern (Seite 28), das musikalisch für den Gesang ohne Wert ist, kann doch nur als gymnastische Vorstudie für den eigentlichen Triller gelten; es ist daher nicht recht verständlich, warum die Verfasserin mit dem Ganzton- und Halbtontriller beginnt und dann erst in Terzen trillern läßt. Die auf Seite 24 behandelten Verzierungen sind keine Doppelschläge, wie die Überschrift besagt, sondern Pralltriller; dagegen sind die auf Seite 27 angeführten, das Taubengirren versinnlichenden „Pralltriller" aus Haydns „Schöpfung" in Wahrheit kurze Triller.

207. **Singefibel mit methodisch geordneten Stimmbildungs- und Treffübungen. — Liederbuch (Teil I und II).** Herausgegeben von Bernhard Runge unter Mitarbeit von Karl Gast und Alois Gusinde. Verlag: Trowitzsch & Sohn, Berlin. (Preis der Singefibel 25 Pfg. [Ausgabe für die Hand des Lehrers 40 Pfg.], des Liederbuches Teil I 40 Pfg., Teil II 60 Pfg.)

Trotz aller äußeren Anspruchslosigkeit können wir in dem vorliegenden Werkchen die Arbeit erfahrener Pädagogen und eine willkommene Bereicherung der Literatur des Schulgesanges erblicken. Die Singefibel versucht mit Glück die Ergebnisse der neueren Gesangspädagogik den Bedürfnissen des Schulgesangunterrichts auf der Unterstufe in einfachen, verständlichen Formen dienstbar zu machen. Die Verfasser wollen von Anfang an zugleich mit den Treffübungen auch die Tonbildung fördern und bedienen sich dazu zunächst einzelner Vokale, denen klingende Konsonanten voraufgehen. Kapitelweise schreiten sie von Sekundenintervallen bis zum Umfang einer Quinte fort; Hand in Hand damit geht die Erlernung der Elemente unserer Notenschrift — alles in zweckmäßig fortschreitender Anordnung. Der „vorbereitenden Übung" folgt in jedem Abschnitt die praktische Anwendung, zunächst in einzelnen gesungenen Wörtern, dann in kurzen, der kindlichen Vorstellungswelt hübsch angepaßten Sätzchen und Volksweisen. Den Schluß der Singefibel bildet eine Sammlung von 36 ganz einfachen Liedern und Reigen, die nach dem Gehör eingeübt werden sollen (die Noten sind nur in der Ausgabe für den Lehrer enthalten), und die sich mit verschwindenden Ausnahmen auf den Umfang d^1—d^2 beschränken. Unmittelbar an die Singefibel knüpft der erste Teil des Liederbuches (Mittelstufe) an. Die Treffübungen werden in Tonleitern und Akkorden allmählich auf den Umfang einer Oktave ausgedehnt, die Kenntnis der Noten und Taktarten wird erweitert und die Fertigkeit im zweistimmigen Gesange durch zweckmäßig vorbereitende Übungen angebahnt. Von den Tonarten werden nur C-, G- und F-dur berücksichtigt. Auch die Ton- und Stimmbildungsübungen schreiten allmählich zu Schwierigerem fort. Eine gute Auswahl von Volks-, Spiel- und Kirchenliedern sorgt für praktische Anwendung des Erlernten. Unter den Volksliedern finden sich auch einige zweistimmige mit dem äußersten Umfang von h—f^2. Der zweite Teil des Liederbuches (Oberstufe) bringt eine entsprechende Erweiterung der allgemeinen Musiklehre und der Treff- und Stimmbildungsübungen, der Kreis der Durtonarten wird bis A- und Es-dur ausgedehnt, von dem Mollgeschlecht werden a-, e-, d-, g- und c-moll behandelt. Mit den Übungen zur Einführung in den dreistimmigen Gesang kann man einverstanden sein. Dagegen läßt sich gegen die Auswahl der Gesänge — es sind 100 zwei- und dreistimmige Volkslieder und 59 Choräle und Motetten — mancherlei einwenden. Zunächst hätte doch wohl eine größere Zahl wertvoller dreistimmiger Originalkompositionen ausfindig gemacht werden können, und auch die Aufnahme einiger leichterer vierstimmiger Gesänge wäre auf der „Oberstufe" am Platze gewesen. Ein Lied wie Schuberts „Lindenbaum" gehört trotz der volkstümlichen Melodik der ersten und letzten Strophe meines Erachtens überhaupt nicht in eine solche Sammlung; denn das Absingen aller Verse, denen Schubert im Original eine so feine Charakteristik im einzelnen gegeben hat, auf die eine Durmelodie muß jeden Kenner des Liedes verletzen; man könnte sich da höchstens durch Unterlegung eines andern volkstümlichen Textes helfen. Wenn man die große Schwierigkeit dreistimmiger Bearbeitungen für unbegleiteten Knaben- oder Mädchenchor in Betracht zieht, muß man den Verfassern zugestehen, daß ihr Tonsatz im ganzen schlicht und ordentlich ausgefallen ist; vielleicht etwas zu schlicht, denn eine gelegentliche polyphone oder harmonische Würze kann doch auch einem modernen Schulgesangbuch nicht schaden. Dagegen würde ich eine rhythmische Verzerrung des Textes, wie sie Nummer 128 bietet:



in einem Liederbuch für Schüler, die erst in das Wesen des Rhythmus und des Taktes eingeführt werden sollen, unter allen Umständen vermeiden. Ferner wäre wohl eine Vermehrung der dreistimmig gesetzten Choräle — die Mehrzahl ist nur einstimmig notiert — wünschenswert gewesen. Ernst Wolff

208. **Johann Hermann Schein:** Sämtliche Werke. Herausgegeben von Arthur Prüfer. 3. Band. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig 1907.

Der Band enthält: „Diletti Pastorali" (Hirten-Lust) mit Begleitung des General-Basses und „Studentenschmaus" für fünf Stimmen. Die

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Diletti Pastorali sind 15 Lieder zu fünf Stimmen, mit Continuo auf Madrigalenart komponiert. Vorbildlich mag neben anderen Claudio Monteverdi gewesen sein. Die Diletti Pastorali zeigen den imitatorische Polyphonie und akkordisch-homophone Gestaltung in regem Wechsel aufweisenden Stil der Musica boscareccia, auf größere Formen übertragen. Aber diese stilistisch sich gegenüberstehenden Gruppen treten in der madrigalesken Art, in der größere Bewegungsfreiheit als in den Vilanellen herrscht, in anderer Weise sich gegenüber, und so bilden sich hier neue Periodisierungsformen; auch teilt sich die Masse des Chores gruppenweise in höhere und tiefere Lagen. Man weiß, daß derartiges schon früher versucht worden ist. Auch darin zeigen sich bemerkenswerte Anzeichen, im dramatischen Sinne zu charakterisieren: die Musik wurde nach und nach immer mehr befähigt, als Ausdrucksform des einzelnen Individuums zu dienen. Das zeigt sich auch in der charakteristischen Manier, Motive auf höheren Stufen zu wiederholen, sobald eine wachsende Erregung oder ähnliches musikalisch ausgedrückt werden soll. Bis in unsere Zeit hinein hat dies Darstellungsmittel eine große, oft zu große Rolle gespielt, da es naturgemäß leicht zu Banalitäten verleitet. Die thematischen Bildungen Scheins sind geschickt und ausdrucksvoll, die technische Arbeit vortrefflich und fesselnd. Prüfers hohe Einschätzung der den Kompositionen zugrunde liegenden schäferlichen Dichtungen muß ich meinerseits ablehnen; ist auch hier vielleicht jene widerliche bombastische Überfülle an poetischen Schmuckmitteln noch nicht zu bemerken, wie in den Dichtungen der 20 Jahre später gegründeten Pegnitzschäfer-Gesellschaft, so leisten sich doch auch diese Poesieen gerade genug an allerlei törichtem Zierat, um halb kindisch, halb widerlich zu wirken. Daß eine öftere Anlehnung des Dichters Schein an Tasso nachgewiesen worden ist, verschlägt nichts. — Als eine Fortsetzung seines „Venus-Kräntzlein" kann man das zweite Werk des Bandes, Schein's „Studenten-Schmaus" ansehen. Prüfer hebt mit Recht hervor, daß Schein nicht in Nachahmung des italienischen Wesens aufgegangen sei, sondern mit diesem Werke bewiesen habe, wie tief er in nationalem Boden wurzelte. Der löblichen „Compagni de la Vino-biera" der Musenstadt Leipzig hat Schein die Sammlung ausgelassener Trinklieder gewidmet, einem studentischen Chore, der zwar bis jetzt für Scheins Zeit selbst nicht direkt nachgewiesen, dessen Bestehen aber zweifellos ist. Der Stil der frischen und etwas derben Lieder ist homophon-akkordisch. Die Lieder sind in studentischen Kreisen unserer Tage gelegentlich wieder gesungen worden; sie verdienen allgemeine Teilnahme, nicht weil ihnen ein besonderer ästhetischer Feingehalt innewohnt, sondern weil sie echt volkstümlich und gesund empfunden und gestaltet sind.

209. **Joh. Friedr. Fasch:** Orchester-Suite in G-dur. Bearbeitung von Hugo Riemann. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig. (Mk. 3.—.)

Riemann hat mit diesem Hefte die unlängst versprochene Ausgabe der schönen und wirkungsvollen Suite Faschs gegeben, die hiermit ernsten Orchestervereinigungen, vor allem auch strebsamen Verbänden dilettierender Musiker, bestens empfohlen sei. Das Werk beginnt eine kräftig pulsierende Ouvertüre, ein ausdrucksvolles Andante schließt sich an, das ein rhythmisch bewegtes Allegro ablöst. Ein frisches Allegro macht den Schluß des ungemein frischen und erfreulichen Werkes.

210. **G. F. Händels Werke für Orchester. Concerti grossi.** No. 6 D-dur, No. 8 B-dur, No. 9 B-dur, No. 11 B-dur, No. 15 a-moll. Bearbeitet von Max Seiffert. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Es ist erstaunlich, für wie viele Orte Händels Instrumentalwerke noch immer tot sind trotz der leicht zugängigen, den Stil wahrenden Partitur-Bibliothek. In kleinen Konservatorien blüht vielfach der haarsträubende Unfug, Orchesterwerke in himmelschreiendster Verballhornung, auf acht Flügeln oder in einer besseren oder schlechteren „Pariser" Besetzung wiedergeben zu lassen. Warum greifen leistungsfähige Institute der genannten Art für Prüfungskonzerte und dergleichen nicht nach Werken wie den obengenannten? Ich denke, die Antwort wird durch den leider meist üblichen Schlendrian gegeben, der sich um Gotteswillen nicht aus dem üblichen Gleise, von der alten Schablone abbringen lassen will. Welch gesunder, kraftstrotzender Kern steckt in dieser Musik, von der uns Seiffert wieder musterhaft redigierte Proben gegeben hat! Es bleibt eben doch dabei: auch Händels Instrumentalmusik läßt sich nicht einfach beiseite schieben, auch wenn die neunmal Weisen die Notwendigkeit ihres Verschwindens, ihre Unzeitgemäßheit immer wieder dekretieren. Unzeitgemäß sind sie insoweit gewiß, als kein Zusammenhang zwischen ihnen und Debussy besteht, den man meinetwegen als Repräsentanten unserer — mit Bezug auf die Musik vornehmlich gesprochen — an psychischer Differenzierungswut in bedenklicher Weise erkrankten Zeit bezeichnen mag. Zeitgemäß aber sind sie und bleiben sie insofern, als Händel immer einer Schar von abseits der Modeströmungen stehenden Menschen gefallen wird, denen einfache Größe lieber ist als die Auswüchse hypermoderner Zivilisation, die an sich nicht auch gleichzeitig schon Kultur zu sein braucht.

211. **Hausmusik aus alter Zeit.** Intime Gesänge mit Instrumental-Begleitung aus dem 14.—15. Jahrhundert. Herausgegeben von Hugo Riemann. II. Heft. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Das Heft umfaßt in den Nummern 9—15 interessante Kompositionen eines der Väter der kontrapunktischen Kunst, Guillaume Dufay's († 1474). Zur Besetzung der kleinen Stücke (Ballade, Chanson, Rondeau usw.) hat Riemann in einem erschöpfenden Vorworte das Nötige gesagt. Gute Musik pflegende Privatkreise können die Aufführung unschwer bewerkstelligen. Vielleicht kommen auch einmal die Auch-Konservatorien dazu, den einen oder anderen ihrer „musikgeschichtlichen" Vorträge durch derlei Musik beleben zu lassen. Mit Brendel, Nohl e tutti quanti allein sollte es heute auch an Anstalten zweiten Ranges nicht mehr gehen.

Wilibald Nagel

212. **Paul Juon:** Quintett für 2 Violinen Bratsche, Violoncello und Klavier op. 44. Verlag: Schlesinger, Berlin. (Mk. 12.—.

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Ob die neue Richtung, die der hochbegabte Komponist in diesem seinem neuesten Werke einschlägt, ersprießlich ist, wird die Zukunft lehren. Schon in seiner Trio-Caprice suchte er öfters jede Stimme möglichst selbständig zu führen; in diesem auch sonst viel Eigenartiges bietenden Quintett führt er dieses Prinzip völlig durch, ganz unbekümmert, ob dadurch harmonische Härten sondergleichen entstehen. Was Strauß' „Salome" für die Oper bedeutet, scheint mir dieses Quintett für die Kammermusik anzustreben; ich kann aber vorläufig nicht glauben, daß Juons Verfahren Nachahmung verdient, bin auch wohl für ein derartig kompliziertes Werk, das übrigens nur gewiegte Künstler spielen können, nicht genügend kompetent. Die Erfindung der einzelnen Themen erscheint mir übrigens weniger vornehm als in anderen Werken des noch immer im Innersten sich als Russen fühlenden Komponisten.

213. **Peter Stojanovits**: Quintett für Klavier, zwei Violinen, Viola und Violoncell. op. 9. Verlag: L. Doblinger, Wien. (Mk. 10.—).

Dieses Quintett verdient, die Runde durch alle Konzertsäle zu machen. Großzügige, warmblütige und packende Melodik, interessante Harmonik, vortrefflicher Aufbau, sowie sehr feine Satzkunst sind darin vereinigt; in dem Bestreben, jede Stimme möglichst selbständig zu führen, ist der Komponist manchmal wohl schon etwas zu weit gegangen, so daß eine gewisse Überladung im gedanklichen und kontrapunktischen Material gelegentlich unterläuft. Überall tritt Selbständigkeit und Eigenart des Komponisten hervor; auch versteht er es, seine Gedanken wirkungsvoll anzuordnen und jedem Instrument schöne Aufgaben zuzuerteilen. Am gelungensten sind der erste und der langsame Satz; das Gedankenmaterial des ersteren würde sogar in einer Symphonie mit Ehren bestehen. Sehr originell wirkt im Scherzo der Wechsel von des und d. Im Schlußrondo herrscht viel Abwechselung. Wilhelm Altmann

214. **Richard Noatzsch**: Praktische Formenlehre der Klaviermusik. Verlag: C. F. Peters, Leipzig.

Das Werk ist als reichhaltige Sammlung von Musterbeispielen der meisten in der Klaviermusik vorkommenden Formen gut zu verwerten. Als Formenlehre ist es eben nur für Seminare und solche Musikschulen zu empfehlen, wo den Schülern nur ein Überblick über die Gliederung im großen gegeben werden soll. Die für die Pflege und Verfeinerung des rhythmischen Empfindens in erster Linie wichtigen Fragen der Kleinrhythmik, d. h. des Kleinlebens im Motiv, erfahren leider nur eine unzureichende Behandlung. Es wird zwar oft der heute sehr beliebte Phrasenbogen verwendet, aber ohne ein strenges Prinzip und oft unter Verwischung der alten graziösen legato-staccato-Vorzeichnung der Meister. So bietet das Notenbild zumeist weder den originalen Text noch eine klar phrasierte Bearbeitung. Auf das wichtigste Hilfsmittel: die Richtigstellung der Taktstriche vor die Schwerpunkte der Motive verzichtete Noatzsch, wie er auch sonst die Grundlagen alles rhythmischen Hörens, wie sie Riemann egte, ignoriert. „Der kleinste Formenteil musikalischer Kunstwerke ist" — nach Noatzsch — „das Motiv", das sich über zwei Takte erstrecken soll. Dann folgt der unbestreitbare Satz: „Ein Zweitakt kann aus zwei Eintakten bestehen." Zweimal eins war freilich stets zwei, aber nach dieser Theorie wäre das erste Motiv aus Beethovens op. 22



nur ein halbes Motiv. Der Fundamentalbegriff der Zählzeit, von dem aus allein eine rhythmische Theorie aufgebaut werden kann, wird nicht einmal erwähnt. Der Vorwurf, der Noatzsch trifft, ist nicht der, daß er eine solche Theorie selbständig zu schaffen außerstande ist, sondern daß er die einzige haltbare, die Riemann schuf, nicht genügend berücksichtigte. Riemanns Name wird zwar in der Vorrede mit Dank erwähnt, es wäre aber besser, er fehlte dort, und der Geist des großen Bahnbrechers leuchtete dafür aus dem Buche hervor. Vieles an Einzelheiten wäre wohl noch zu beanstanden; doch all das tritt zurück hinter dem einen Grundmangel, daß auch diese neue Formenlehre fast ganz auf dem Niveau der hundert älteren stehen blieb, wo sie sich doch hoch darüber hätte erheben können, wenn das musikalisch-theoretische Wissen des Verfassers auf der Höhe der heutigen Forschung stände.

215. **Xaver Scharwenka**: Meisterschule des Klavierspiels. Eine Sammlung der zweckmäßigsten Übungen aus den Werken unserer großen Etüdenmeister. Bd. I: Vorstufe, II: Mittelstufe, III: Oberstufe, IV: Virtuosenschule (je Mk. 3.—). Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Dieses vierbändige Schulwerk des hochverdienten Klaviermeisters und Pädagogen bringt insgesamt 316 Etüden, hauptsächlich von Czerny, Cramer, Clementi, zu denen ergänzend auf den unteren Stufen solche von Le Couppey, Duvernoy und Bertini, auf der Virtuosenstufe Etüden von Chopin, Henselt, Moscheles, Mendelssohn und Schumann treten. Ein erfahrener und scharf denkender Lehrer hat hier aus der vorhandenen Meisterliteratur zusammengestellt, was ein Schüler auf seinem Wege zum Parnaß, dessen Dauer auf etwa zehn Jahre anzusetzen ist, an technischem Studienmaterial gebraucht. In den meisten Fällen wird es noch nicht ausreichen, und besonders der Inhalt der beiden abschließenden Bände wird mannigfaltig ergänzt werden müssen, worauf vielleicht durch häufigere Literatur-Angaben seitens des Herausgebers hätte hingewiesen werden können. Die Auswahl selbst — ist sie auch knapp — erscheint mir vortrefflich und besonders in der Gruppierung des Stoffes so bedeutsam, daß ich diesem Werke eine hervorragende Stellung zuspreche. Scharwenka hat hier ein Studienwerk geboten, das jedem Klavierschüler ein selten vielseitiges Übungsmaterial in musterhafter Anordnung bietet und zwar besser, umfassender und planvoller, als es die bis heute immer noch vorwiegend gebrauchten Einzelausgaben von Czerny, Cramer, Clementi usw. bringen.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Wie der Verfasser in seiner Theorie der Klaviertechnik der Mehrzahl seiner Kollegen weit voraus ist, so mußte er auch hier in der Praxis Neues bringen. Dieses Neue besteht darin, daß der technischen Ausführung der Etüden besonders gedacht wird; in allen vier Bänden findet sich ein Kapitel: „Einfacher und gemischter Seitenschlag", der Schüler wird also von Anfang an zur Übung der Armrollung angehalten. Ebenso wird gleichfalls gleich zu Beginn des Studienganges durch Einfügung von Akkordstudien der Armanschlag gelehrt, kurz: der Schüler wird gezwungen, bereits bei den ersten Spielversuchen den Arm bis zur Schulter hinauf herauszuziehen. Auf die Wichtigkeit der Armtätigkeit wird des ferneren in Anmerkungen hingewiesen. Daß eine staccato-Folge von Einzeltönen am besten mit dem ganzen Arme zu nehmen ist, diese Regel erfährt der Schüler schon auf der Vorstufe. Diese technischen Anmerkungen gewinnen noch an Gewicht, wenn der Schüler (oder wenigstens der vermittelnde Lehrer) die ausführlicheren Darlegungen Scharwenkas in seiner „Methodik des Klavierspiels" kennt. Einer Anzahl von klaviertechnischen Anschauungen, wie sie Scharwenka vertritt, kann ich aber nicht beipflichten. Der Handgelenkanschlag z. B. als eine selbständige Aktion der von Natur schwachen Beuger und Strecker des Handgelenks ist ganz unrationell, wird von keinem Pianisten (auch von Scharwenka nicht) angewendet und ist deshalb auch nicht zu üben. Wo ein solcher Anschlag technisch unselbständigen Spielern gewaltsam angewöhnt ist, führt er stets Überanstrengungen und Ermüdung der allzu schwachen Muskeln herbei. Die motorischen Kräfte z. B. jeder Oktaventechnik liegen in der Schulter- und Oberarmmuskulatur, die dabei auftretenden Mitbewegungen der Hand im Handgelenk sind übertragene Ausgleichsbewegungen, die zu kontrollieren und zu mäßigen (nicht aktiv hervorzurufen) Aufgabe der Handbeuger- und -strecker ist. Der Bewegungswinkel aller Akkord- und Oktavenanschläge, ja aller mit dem Arm genommenen Einzeltöne ist das Ellbogengelenk. Die fortschrittlichen und wertvollen Hinweise des Herausgebers auf die Armtätigkeit vermißt man leider bei den sogenannten Geläufigkeitsetüden. Genau so notwendig aber, wie auf S. 63 des dritten Bandes die Bemerkung ist, daß beim Spiel eines Ganges von gebrochenen Oktaven „der ganze Arm" teilnimmt, sogar notwendiger noch wäre ein allgemeingültig aufzustellender und in allen Einzelfällen näher zu begründender und zu erläuternder Hinweis gewesen, daß auch bei jeder Skala, jeder Fünffingerfigur der Arm teilnimmt, und daß diese Beteiligung überhaupt erst eine virtuose Lösung solcher Aufgaben ermöglicht. Heute, da noch das Ideal der „ruhigen Hand" und des „stillstehenden Armes" in den meisten Köpfen steckt, muß man alles versuchen, es zu zerstören, am meisten bei Anfängern.

An Einzelvorschlägen möchte ich bringen, daß jeder Etüde ein Quellennachweis beigefügt würde. Am Schlusse jedes Kapitels von Bd. III und IV wäre wohl eine Angabe ergänzender Werke sehr von Nutzen. So müßte z. B. am Schlusse des trefflichen Abschnittes von Terzenübungen in Bd. III auf Czernys Tokkata und im IV. Bande auf die Schumannsche hingewiesen werden. Auch auf eine Anzahl von Sonderstudien für die linke Hand wäre wohl mit Nutzen aufmerksam zu machen. Ich wiederhole als Gesamturteil, daß mir Scharwenkas Werk als äußerst nutzbringend und empfehlenswert erscheint.

216. **Adolf Ruthardt**: 52 Etüden von J. B. Cramer mit Vorübungen. Verlag: C. F. Peters, Leipzig. (Mk. 3.—.)

Diese Auswahl aus dem weltbekannten Etüdenwerke bringt die technisch wertvollsten Stücke, mit sorgfältiger Fingersatzbezeichnung und ausführlichen Vorstudien, die für die Transposition durch die Tonarten berechnet sind. Diese Auswahl ist den Gesamtausgaben unbedingt vorzuziehen. Aber sie ist, meiner Meinung nach, noch zu spezialistisch. Hat der Herausgeber sich wohl gefragt, in welcher Zeit ein Durchschnittsschüler diese 52 Etüden mit all den vorgeschriebenen — unbedingt nützlichen — Vorstudien erledigen wird? Und wird er nicht zugeben, daß diese Zeit besser angewendet ist, wenn der Schüler währenddessen eine zweckmäßige Auswahl aus allen Etüdenmeistern studiert? Ich möchte meinen, daß heute nur noch Zusammenstellungen aus allem überreichlich vorhandenen Guten gemacht werden sollen. Leider verzichtet Ruthardt auf jede Anweisung, wie der Schüler die Etüden zu spielen habe, vor allem, wo er die Armrollung anzuwenden hat. Hermann Wetzel

217. **Richard H. Stein**: Zwei Konzertstücke für Violoncello und Klavier. op. 26. Neue Ausgabe. Verlag: Eisoldt & Rohkrämer, Berlin-Tempelhof. (Mk. 2.—.)

Während von vielen Seiten gegen die zum Teil als „Ausartung" empfundene Wendung der neuen musikalischen Komposition (allerdings erfolglos) eifrig agitiert wird (siehe Draeseke: „Die Konfusion in der Musik"), gibt es doch Leute, denen die uns zu Gebote stehenden Ausdrucksmittel nicht genügen. Einer von diesen ist Richard H. Stein in Wilmersdorf. Der ersten Ausgabe zweier getragener Stücke für Cello und Klavier ist jetzt nach etwa zwei Jahren eine zweite gefolgt, die in einem sehr langen Vorwort und einem noch viel längeren Nachwort die Absichten und Wünsche des Verfassers erläutert. Stein schreibt u. a.: „Eine ... Anregung ... bietet das vorliegende Werk; es macht den ersten Versuch der Einführung von Vierteltönen in die musikalische Praxis." Ein ausführliches Eingehen auf seine jedenfalls interessanten Darlegungen verbietet sich im Rahmen einer „Besprechung" von selbst. — Zwischentöne empfindet unser Ohr im allgemeinen als falsch, zum mindesten als unrein. Vor allem aber werfen sie unsere mühsam errungene Phrasierungserkenntnis über den Haufen, indem sie die Trennung der Phrasen fast zur Unmöglichkeit machen und eine Verweichlichung des Ausdrucks zur Folge haben, die nur in sehr vereinzelten Fällen angebracht erscheint und auch dann, wo notwendig, durch die bisherigen Vortragsmittel sich eben so gut erreichen läßt. Der Übergang in eine neue Tonart hat, außer bei beabsichtigter Schilderung der Überraschung usw., so unauffällig als möglich zu geschehen; man verharre bei Tonartwechsel

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

bis zum letzten Augenblick in der vorausgehenden und vermittelt den Übergang durch kunstvolle diminuendi, rallentandi, ev. eine Fermate, aber nicht durch heulendes glissando. Das nennt man geschmackvollen Vortrag. Stein verlangt gerade das geschmacklose Gegenteil. Er will durch vermittelnde $^1/_4$-Töne den schroffen Tonartwechsel ausgleichen, während doch das möglichst lange Verweilen auf der Dissonanz dieser erst ihren eigenartigen Reiz verleiht. Daß ein Leitton sehr scharf, eine Septime sehr tief zu intonieren ist, wenn reine Stimmung erzielt werden soll, versteht sich von selbst. Davon können Chordirigenten ein Liedchen singen! Ebenso natürlich ist, daß die sogenannte temperierte Stimmung des Klaviers und der Orgel ein feinfühlendes Ohr nicht befriedigen kann. Aber gerade diese halten wir mit Recht für einen Fortschritt auf tonsetzerischem Gebiet. Denn sie ist eigentlich nur eine Vereinfachung der Niederschrift musikalischer Gedanken. Der Streich- und Blasinstrumentalist wie der Sänger, wenn er ein feines Gehör besitzt, intoniert sowieso in absoluter Reinheit (auch im Orchester und Chor) und ist nur in Verbindung mit Klavier oder Orgel zu Konzessionen gezwungen, die ohnehin nur in seltenen Fällen als störend empfunden werden, da längeres Verweilen auf einer Dissonanz zu den Ausnahmen gehört. Gewöhnlich, wenn nicht gleich die Auflösung eintritt, folgen die Dissonanzen einander so schnell, daß es unserem Ohr an Zeit fehlt, sich der von der absoluten Reinheit abweichenden Falschheit bewußt zu werden. Und wo ein Komponist sich auf einer Dissonanz absichtlich länger aufhält, will er dadurch auch Uneinigkeit, Schreck, Gefahr usw. ausdrücken. In diesem Falle ist die Unreinheit also ganz am Platz. — Das Bestreben Steins geht augenscheinlich nur dahin, die Intervalle so, wie wir sie empfinden und innerlich hören, auf dem Papier sichtbar zu machen. Das muß aber unbedingt als überflüssig bezeichnet werden. Denn wie schon gesagt, nur die Tasteninstrumente weichen von der absoluten Reinheit ab. Die Spieler aller anderen Instrumente und die Sänger bedienen sich, vorausgesetzt, daß sie ein feinfühliges Gehör besitzen, der echten Reinheit naturgemäß von selbst. Ein entsprechender Umbau der Tasteninstrumente ist wegen der sich daraus ergebenden Kompliziertheit der technischen Handhabung ausgeschlossen. Man denke sich ein Klavier mit der mehrfachen Anzahl der jetzigen Tasten! Und wie unübersichtlich würden sich die Kompositionen gestalten, wollte jeder Tonsetzer die sich dem mit natürlichem Gehör begabten Ausführenden instinktiv ergebende Tonhöhe in jedem einzelnen Falle durch besondere Zeichen, die Stein übrigens ganz sinnreich anwendet, äußerlich kenntlich machen! Eine übertrieben reine Intonation erzeugt den Eindruck der Unreinheit. Sobald die Töne so nahe an einander geraten, daß sie dem menschlichen Ohr (wenigstens dem der Durchschnittsmusiker) nicht mehr genügend unterscheidbar sind, hat man das Gefühl des „Heulens", womit für uns jegliche Musik aufhört. Dann kann nur noch von „wischen" die Rede sein. Zuzugeben aber ist, daß gelegentlich hierdurch ein ganz aparter Eindruck hervorgerufen werden soll. Dann kann der Komponist durch die Bezeichnung „glissando" seinen Wunsch zu erkennen geben. Ganze Akkordfortschreitungen in solcher Weise ausführen zu lassen, kann unmöglich befürwortet werden. Sogar zur Schilderung schlimmster Qualen dürfte unser bestehendes Tonsystem völlig ausreichend sein. Richard H. Stein scheint selbst dieser Erkenntnis zu sein, denn in den vorliegenden beiden Stücken hat er nur der Solostimme an einzelnen Stellen Vierteltöne zugewiesen, die er wohlweislich, um sie genießbar zu machen, gleichzeitig in der bisher und hoffentlich noch recht lange gebräuchlichen Weise notiert hat. Eine nähere Kritik der nur zu bestimmtem Zwecke verfaßten, garnicht üblen Kompositionen erübrigt sich.

218. **Sigfrid Karg-Elert**: Sonate No. 1 (A-dur) für Klavier und Violoncello. op. 71. Verlag: Carl Simon, Berlin. (Mk. 6.—.)

Was technisches Können betrifft, muß Karg-Elert schon seit langem zu den hervorragendsten Tonsetzern gezählt werden. Bedauerlicherweise scheint er kein größeres Werk veröffentlichen zu wollen, in dem er von seiner bedeutenden Kunstfertigkeit keine Probe ablegt. Das ist schade, denn er tötet dadurch oft seine schönsten Gedanken. Und von solchen findet sich eine ganze Menge auch in dieser Sonate. Sie ist sogar oft sehr poetisch empfunden und würde sicher einen angenehmeren Eindruck machen und auch hinterlassen, wenn sie nicht mit beispiellos vielen rhythmischen und harmonischen Spitzfindigkeiten gespickt wäre. Aber hierzu ist das leider schon so oft mißbrauchte Cello zweifellos nicht am Platz. Bei aller Vorliebe für die herrlichen Eigenschaften des mit Recht beliebten Instrumentes muß doch bestritten werden, daß der Charakter seiner Klangfarbe sich allen Wünschen der Komponisten füge. Um solche Ideale zu verwirklichen, wie sie Karg-Elert hier vorschweben, bedarf es eines größeren Apparates, womöglich des Orchesters. Abwechselung in der Farbe wäre da unbedingt vonnöten. Der Umfang des Cellos ist auch zu beschränkt, um bei einem so abwechselungsreichen und ausgedehnten Musikstück nicht eintönig zu wirken. Schon aus diesem Grunde ist man zu sehr häufigen weiten Sprüngen gezwungen, und Karg-Elert macht davon natürlich den ausgiebigsten Gebrauch. Von den tiefsten zu den höchsten Lagen hat sich der Cellist unausgesetzt durchzuarbeiten und hat nur den einen Trost, daß der Kollege am Klavier nicht weniger im Schweiße seines Angesichts zu arbeiten hat. Nur bedeutendste Virtuosen werden sich dieses Werkes mit einiger Aussicht auf Erfolg annehmen können. Dabei enthält es, wie schon hervorgehoben, poetische Ideen, die bei vorzüglicher Ausführung zur Geltung kommen müssen. Der Phantasie und dem Verständnis der Spieler räumt der Verfasser keine Rechte ein, denn es gibt in dem so unendlich langen Werk keinen Takt ohne genaueste Vortragsbezeichnungen. Der erste Satz ist „Con brio" bezeichnet, der zweite ist ein durch ein Intermezzo im $^{11}/_8$-Takt (!) unterbrochenes „Adagissimo", der dritte ein „Allegro burlesko". Voraussichtlich wird die interessante Novität bald auf Konzertprogrammen erscheinen.

Arthur Laser

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

KRITIK

OPER

BERLIN: Gura-Oper. Zum dritten Male leitet jetzt Hermann Gura im Neuen Königlichen Operntheater eine Sommeroper; infolge des Entgegenkommens der General-Intendantur der Königlichen Schauspiele ist er diesmal in der glücklichen Lage, mehr denn je Wagnerische Werke bieten zu können. Anfänglich hatte er mit großen Schwierigkeiten zu kämpfen: das aus den verschiedensten Orten, oft nur für wenige Vorstellungen herbeigeholte Solopersonal war nicht immer rechtzeitig zu den Proben zur Stelle, für erkrankte oder sonst verhinderte Sänger mußte oft noch in letzter Stunde Ersatz geschafft werden, der nicht immer genügte; auch mußte sich das Blüthner-Orchester erst für die Opernpraxis einspielen. Dazu kamen Repertoireschwierigkeiten. Heinrich Zöllners „Überfall", von dem sich Herr Gura viel versprochen, fand trotz einer guten Aufführung wieder keine Gnade bei der Berliner Kritik; ich unterschreibe übrigens auch heute noch alles, was ich im 3. Heft des 1. Jahrgangs dieser Zeitschrift über die Schwächen und auch über die Vorzüge dieses Werkes gesagt habe. Als Ersatz sollte Leoncavallo's „Bajazzi" dienen; aber diese Oper, deren Zugkraft allmählich nachzulassen beginnt, wurde so überhastet herausgebracht, daß sich die Folgen sehr nachteilig bemerkbar machten. Infolgedessen wurde auch die zusammen mit dem „Überfall" bzw. den „Bajazzi" einen reichlichen Theaterabend füllende reizende, hier übrigens schon oft aufgeführte Carré'sche Pantomime „Der verlorene Sohn" mit der entzückenden, durchaus originellen Leitmotive brillant verarbeitenden Musik von André Wurmser abgesetzt, obwohl sie ganz hervorragend, besonders von Hermann Gura (Pierrot Vater), Frau Gura-Hummel (Pierrot Sohn) und Herrn Wiedemann (alter Geck) dargestellt wurde. Das Repertoire setzte sich außerdem zusammen aus: „Die Meistersinger von Nürnberg", „Lohengrin", „Der Ring des Nibelungen" und „Tannhäuser". Die Regie führte mit Unterstützung des von nächster Saison ab in Bremen wirkenden Oberregisseurs Strickrodt Hermann Gura. Als Kapellmeister fungierte in der Hauptsache Joseph Stransky, dessen große Routine gerühmt werden muß; neben ihm wirkten zwei talentvolle jüngere Herren: Albert Bing aus Hamburg und Siegfried Blumann aus Schwerin. Von bekannten Größen traten auf: Feinhals (Hans Sachs), van Rooy (Hans Sachs, Wotan), Urlus (Siegfried), Ottilie Metzger, ferner der Wiener „70000 Kronen-Tenor" Miller (ein annehmbarer Walter Stolzing, Lohengrin, Tannhäuser, aber ein schwacher Siegmund). Als Stütze des Repertoires erwiesen sich wieder Frau Gura-Hummel (deren Sieglinde und Elisabeth ganz besonders gelungen waren) und die Hamburger Herren Lattermann (Pogner, Landgraf, Fasolt, Hunding, vor allem als Hagen vortrefflich), vom Scheidt (höchst vielseitig), Lichtenstein. Von den hier neuen Kräften seien nur die besten genannt. Vortrefflich als Mime und David war Albert (Düsseldorf), ebenso Wiedemann (Hamburg) als Beckmesser und Alberich, wenn man von seinem Tremolieren absieht; lebhaft interessierte Bahling (Mannheim) als Wotan. Eine im allgemeinen imponierende Brünnhilde war Frau Guszalewicz (Köln). Ganz besonders gefiel mir der junge Heldentenor Löltgen (Barmen), den sich das Dresdener Hoftheater bereits gesichert hat, vor allem als Siegmund und Siegfried. — Auch eine Neuheit für Berlin hat Herr Gura herausgebracht: Siegfried Wagners „Kobold" unter der Leitung des Dichterkomponisten. Seitdem der „Kobold" im Januar 1904 erstmalig im Hamburger Stadttheater aufgeführt worden ist, hat er sich langsam eine Anzahl Bühnen erobert, trotzdem die Gebrechen der Dichtung wohl überall den Erfolg beeinträchtigen. Siegfried Wagner hätte das Werk als Märchenoper bezeichnen sollen, dann würde man an den Unklarheiten und Widersprüchen der Dichtung, deren innerer Zusammenhang und Vorgeschichte kaum zu enträtseln sind, weniger Anstoß nehmen. Unleugbar hat Siegfried Wagner gerade im „Kobold" vieles fein und poetisch empfunden, allein manches, was ihm in seiner dichterischen Phantasie völlig klar vor Augen liegt, bleibt dem Zuschauer verborgen, selbst wenn er im deutschen Märchenschatz und im deutschen Volksaberglauben gut bewandert ist. Gelungen sind die einzelnen Personen gekennzeichnet, die Hauptfigur der Verena ist sogar eine entzückende Bühnengestalt; wirklich aus dem Leben gegriffen sind die fahrenden Komödianten, deren Führer Trutz ein Prachtkerl ist. Gar zu viel Schatten ist aber auf das gräfliche Ehepaar gekommen, übrigens auch in der Musik, die lähmend auf den Zuhörer wirkt, sobald dieses Paar erscheint. Zum Vorteile des überhaupt, besonders aber im zweiten Akt, gar zu langatmigen Werkes wäre es durchaus, wenn der große Monolog des Grafen womöglich ganz gestrichen und die Szene, in der die Gräfin den Liebhaber der Verena verführen will, wesentlich gekürzt würde. Sonst halte ich die Musik zum „Kobold" für das Beste, was Siegfried Wagner bisher geschrieben hat, und für einen unleugbaren Beweis seiner Befähigung zum dramatischen Komponisten. Er steht darin auf eigenen Füßen, wenngleich er sich in der m. E. durchweg schönen und ungemein durchsichtigen, vielleicht aber etwas monotonen Instrumentation und im Orchesterklange an seinen Vater anlehnt. Die zahlreichen Leitmotive sind geschickt, erfreulicherweise nie aufdringlich untereinander verarbeitet. Infolge der großen Mannigfaltigkeit der Charaktere und Lebensgewohnheiten der handelnden Personen mußte auch die Musik zwischen allen nur möglichen Stimmungen hin und herpendeln. Es wäre daher durchaus falsch, von Stillosigkeit zu reden; im Gegenteil, es ist bemerkenswert, wie geschickt der Komponist für jede Situation den richtigen Stil getroffen hat. Seine Stärke liegt in dem Derb-Volkstümlichen und in dem Spukhaft-Phantastischen. Als besonders wertvoll hebe ich hervor die ungemein glückliche Nachahmung eines melancholischen Volksliedes in Verenas Lied „Ich hört eines Vogels holden Sang", das parodistische Schäferspiel (das Stück im Stücke), den Walzer im zweiten Akt, die Szene, in der Trutz Verena zu trösten sucht, vor allem aber die große Szene im Schlußakt zwischen Verena und dem treuen Eckart, der in ihr den Erlösungsgedanken heranreifen läßt. Die Aufführung, die dem Insze-

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

nierungstalent Guras ein günstiges Zeugnis ausstellte, war keineswegs geeignet, dem Werk zu Hilfe zu kommen; wenn auch Frau Gura-Hummel (Verena), Herr Lattermann (Eckart) und Herr vom Scheidt (Trutz) gute Interpreten ihrer Rollen waren, so wirkte das gräfliche Paar und die undeutliche Aussprache der meisten Vertreter der kleinen Rollen direkt ungünstig. Es waren offenbar zu wenig Proben auf das keineswegs leichte Werk verwendet worden.

Wilhelm Altmann

HALLE a. S.: Die Opernfestspiele im Lauchstädter Goethetheater. Es war ein überaus glücklicher Gedanke des Lauchstädter Theatervereins, im 200. Jahre nach der Eröffnung des Bades Lauchstädt und der Geburt Pergolesi's die Entwickelung des Singspiels an typischen Beispielen vorzuführen. An drei Nachmittagen zogen an Auge und Ohr der entzückten Zuhörer Pergolesi's „La serva padrona", Glucks „Der betrogene Kadi" und Webers „Abu Hassan" in historischer Reihenfolge vorüber. Ob es ratsam war, an allen drei Tagen auf die edle Dame Historia Rücksicht zu nehmen, möchte ich freilich bezweifeln, denn die historische Reihenfolge brachte keine Steigerung, eher eine Abschwächung. Das hatte seinen Grund in erster Linie wohl darin, daß Pergolesi mit seinem Werke der musikalischen Welt ein wahres Kabinettstück in diesem Genre geschenkt hat. Die Neubearbeitung, die der hallesche Professor für Musikwissenschaft Dr. Hermann Abert dem Werke hat zuteil werden lassen, ist hinsichtlich des Textes (nach dem italienischen Original) und der instrumentalen Fassung als ungemein stilvoll zu bezeichnen. Der Klangcharakter der Streichinstrumente verschmolz in überraschend schöner Weise mit dem Klange des Cembalo, das Paul de Wit aus Leipzig zur Verfügung gestellt hatte. Dazu kam die geradezu ideale Darstellung des Werkes durch Margarete Beling-Schäfer und Rudolf Gmür und die ganz treffliche Ausführung des instrumentalen Teiles durch Professor Abert (Cembalo) und die Mitglieder der Berliner Volksoper unter unserm Theaterkapellmeister Eduard Mörike. Daß Glucks „Le cadi dupé" daneben einen schweren Stand haben würde, war vorauszusehen, um so mehr, als hier einige Darsteller durchaus nicht auf der wünschenswerten Höhe standen. Gut, doch nicht so glänzend wie in „Die Magd als Herrin" waren Frau Beling-Schäfer als Zelmire, Marie Strohecker als Fatime und Hans Bergmann (Omar); weniger gut bestanden Julius Puttlitz als Kadi, Julius Barré als Nuradin, während Lotte Voß die Rolle der Omega recht brav durchführte. Selbst Webers „Abu Hassan" vermochte nicht den Erfolg Pergolesi's zu erreichen. Auch hier waren gute und mittelmäßige Leistungen nebeneinander. Das Orchester überschritt auch an einigen Stellen die Grenzen des Intimen, so daß die Begleitung in dem kleinen Zuhörerraum etwas aufdringlich wirkte. Das Ohr war eben durch das erste Werk verwöhnt. Wie es heißt, werden im nächsten Jahre wieder einige Vorstellungen stattfinden.

Martin Frey

MÜNCHEN: Nachdem sie in Stuttgart ihre Uraufführung schon vor längerer Zeit erlebt hatte, kam die dramatische Dichtung „Maja" von Adolf Vogl, einem Münchener, von seinen Freunden mit schönem Eifer propagierten Komponisten, auch an unser Hoftheater. Es ist mehr der edle Ernst, womit Vogl, durch Michael Beers Trauerspiel „Der Paria" angeregt, seine Dichtung in Wort und Ton geschrieben hat, was den unvoreingenommenen Zuschauer an diesem Werke anzieht, als die tatsächliche Ausführung der ethischen Idee im Künstlerischen, und wenn man die Hinneigung des Autors zu einem ästhetisch schwer zu behandelnden philosophischen Stoff um so mehr bewundern muß, je größer seine Jugend bei der Abfassung der Oper war, so möchte man doch gerade wünschen, daß er die erst mit höheren Jahren zu erwerbende reifere Technik abgewartet hätte, ehe er an die künstlerische Bewältigung seines schwierigen Vorwurfes gegangen wäre. So wie „Maja" jetzt uns vorliegt, bedauert man, daß ein schöner Gedanke durch das Unvermögen seines Dichters nur halb zur Reife gekommen ist. Wie die Handlung, so die Musik: auch darin erkennt man das hohe allem Gemeinen abgewandte Streben, das durch die Unpersönlichkeit des Ausdruckes seiner besten Wirkung beraubt wird. Hofkapellmeister Fischer hatte sich samt den Künstlern, unter denen Frau Burk-Berger für ihre Ausdauer in der Titelrolle besondere Anerkennung verdient, des Werkes liebevoll angenommen. — Noch eine Neuheit kam in der letzten Zeit an der Hofoper heraus: Leo Blechs Einakter „Versiegelt". Da ich diese nicht selbst gehört habe, muß ich mir ein eigenes Urteil darüber versagen; mein Gewährsmann berichtete darüber, daß Blechs Musik flüssig, melodiös und virtuos gearbeitet sei und den Stil der Spieloper mit den Forderungen der Neuzeit im ganzen gut verbinde; zuweilen empfinde man freilich eine gewisse Diskrepanz zwischen Musik und Bühnenbild. Hofkapellmeister Röhr, die Damen Bosetti und Kuhn, die Herren Schreiner, Walter und Geis widmeten sich dem heitern Werkchen voll Hingebung. — Im übrigen waren es Neueinstudierungen, womit die Hofoper ihrem gewohnten Repertoire aufhalf. Mottl huldigte mit einer sorgfältig vorbereiteten Aufführung von „Benvenuto Cellini", der zum vollen Eindrucke nur eben ein durchaus nach jeder Seite hin entsprechender Cellini gefehlt haben soll, seinem bevorzugten Meister Berlioz, zeigte in einer feinhändig besorgten Wiedergabe die Lebendigkeit des „Abu Hassan" von Weber und lehrte uns, von Zdenka Faßbender und Feinhals aufs beste unterstützt, in einer musikalisch höchst eindrucksvollen Vorstellung der „Iphigenia auf Tauris" Glucks Größe aufs neue bewundern.

I. V.: Paul Ehlers

RIO GRANDE: Einmal eine erträgliche italienische Operettentruppe, die dazu auch noch Neuheiten für uns brachte: „Walzertraum", „Der fidele Bauer" und „Dollarprinzessin"! Was man nie wollte, — jetzt mußte man anerkennen, daß auch deutsche Musik schön sein könne, und sie wurde mit starkem Beifall des stets ausverkauften Hauses aufgenommen. So wird die Musik vielleicht ein Bindeglied zwischen den manchmal dissonierenden Rassen bilden, so daß das Wagnis nicht unmöglich scheint, demnächst auch eine deutsche Opern- und

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Operettengesellschaft, die in Buenos Ayres, Rio de Janeiro und Porto Alegre Vorstellungen gibt, für einige Abende hierher einzuladen; gute Musik schafft leichter Sympathie für die Fremden und ihre Stammeseigenheiten als irgendwelche andere Kundgebungen. Fr. Köhling

KONZERT

MÜNCHEN: Wie Felix Mottl während der Saison in den Konzerten der Musikalischen Akademie besonders den Werken von Münchner Komponisten die erste Aufführung bereitete, so beschloß er sie auch mit der Uraufführung eines Münchner Werkes, allerdings eines Erzeugnisses eines schon gestorbenen Komponisten. Ludwig Thuilles dramatische Legende „Der Heiligenschein" nach einem Texte Elsa Laura von Wolzogens ist Fragment geblieben; ihr erster Aufzug war, in einer von Thuilles Schwiegersohn Walter Courvoisier nach der Partiturskizze geschickt besorgten Instrumentierung, der Gegenstand dieser letzten Uraufführung. Die Gabe Thuilles, die dramatische Situation treffend zu charakterisieren, verbunden mit einem außerordentlich entwickelten Sinn für farbige Harmonik und anmutige Melodik offenbart sich auch in diesem Torso, an dessen Aufführung außer dem Hoforchester eine ganze Reihe von Solisten der Hofoper und außerdem Mitglieder des Münchner Lehrergesangvereines beteiligt waren. Das allerletzte Wort gab Mottl in den Akademie-Konzerten jedoch Beethoven; mit einer blühend lebendigen Aufführung der Pastorale ging der Zyklus der Akademie zu Ende. Kurze Zeit darauf wagte es Mottl, Liszts „Christus" unverkürzt zu bringen, und seiner eminenten Führung, die alle Mitwirkenden: das Hoforchester, den Lehrergesangverein, die Damen Bosetti und Preuse, die Herren Feinhals, Wolf und Bender inspirierte, glückte das Wagnis; das in seiner Innigkeit ebenso unsäglich ergreifende, wie in seiner Pracht berauschende Oratorium erstand in einer Weise, die Herz und Sinn gleich stark packte. Die Abonnementskonzerte des Münchner Konzertvereines schlossen gleichfalls mit Beethoven ab; als einziges Werk des Abends brachte Ferdinand Löwe, mit Anna Kaempfert, Margarete Altmann-Kuntz, Ludwig Heß und Hans Vaterhaus als Solisten, der Konzertgesellschaft für Chorgesang als Chor, die Neunte Symphonie zur würdevollsten Aufführung. Das vorletzte Konzert huldigte dem vornehmen Anhänger Wagners und Liszts, Alexander Ritter, durch den Vortrag seiner symphonischen Trauermusik „Kaiser Rudolfs Ritt zum Grabe" und enthielt als Hauptstück die von Löwe glänzend interpretierte Phantastische Symphonie von Berlioz; dazwischen erwies Henri Marteau seine unvergleichliche Künstlerschaft an Dvořak's nicht allzu bedeutendem Violinkonzert. Aus den von Hofkapellmeister Prill dirigierten Volks-Symphoniekonzerten des Konzertvereines sind zu erwähnen: Otto Nicolais Erste Symphonie und Weihnachtsouvertüre, die letzten Endes aber doch mehr durch ihre Provenienz, als durch ihren musikalischen Gehalt interessieren, Richard Strauß' „Aus Italien", Waldemar von Baußnerns höchst reizvoll für Sopran, Streichquartett, Flöte und Klarinette gesetzte „Kammergesänge", die Martha Stern erfreulich schlicht sang, und die Vierte Symphonie von Brahms; außerdem wurde den Besuchern dieser Konzerte Beethovens Neunte in der Form der Hauptprobe zu den gebräuchlichen billigen Preisen zugänglich gemacht. Die Volks-Symphoniekonzerte des Tonkünstlerorchesters brachten u. a. Karl Pottgießers Symphonie in g-moll, die bei ihrer Berliner Aufführung bereits besprochen wurde, unter des Komponisten Leitung zu freundlicher Aufnahme. Dem Münchner Lehrergesangvereine gebührt der Ruhm, unter der Direktion von Hofkapellmeister Fritz Cortolezis, Max Regers gewaltigen 100. Psalm zum ersten Male in München aufgeführt zu haben; das tonbrausende Werk, das Stellen von einsamer Größe birgt und als Ganzes in der inneren, wie äußeren Steigerung des Eindruckes etwas Exzeptionelles darstellt, sprach auch hier mächtig zu den Gemütern. Zu loben ist es auch, daß derselbe Chor, gleichfalls unter der Führung von Cortolezis, die beiden wunderschönen sechzehnstimmigen Chöre von Strauß „Abend" und „Hymne" in einem seiner Konzerte wiederholte. Unser zweiter großer Chorverein, die Konzertgesellschaft für Chorgesang, erfreute uns durch eine von Ludwig Heß dirigierte, technisch nicht immer tadellose, aber doch stimmungsvolle Aufführung von Bachs „Johannes-Passion", worin Hedwig Schmitz-Schweicker, Adrienne und Felix von Kraus und Felix Senius die ausgezeichneten Solisten bilden, während das Konzertvereinsorchester den Instrumentalpart besorgte. Ein ganz besonderes Interesse jedoch erweckte das letzte Konzert der Konzertgesellschaft im Mai, und zwar durch die Persönlichkeit des musikalischen Leiters, Hermann Abendroth aus Lübeck, der sich in Verdi's „Requiem" als ein Dirigent von ungewöhnlichem Talente erwies; in Mientje Lauprecht-van Lammen, Else Schünemann, Jean Buysson und Felix von Kraus standen ihm Solisten zur Seite, die zwar nicht alle gleicher Güte waren, ihm aber doch redlich halfen, das effektvolle Werk zu seiner starken Wirkung zu bringen. Eine sprachtechnisch und artistisch bewunderungswürdige Rezitation des „Manfred" durch Ernst von Possart, wobei Max Schillings mit dem Konzertvereinsorchester, Irma Koboth, Anna Erler-Schnaudt, Dr. Matthäus Römer und Anton Dreßler und einem ad hoc gebildeten Chor Schumanns Musik lebensvoll ausführte, gab unsere erste Schumann-Feier ab. Karl von Pidoll, ein junger Kapellmeister, zeigte gute Dirigentenanlagen in einem aus Werken von Bruckner, Josef Heckmann, César Franck und Dukas zusammengesetzten Modernen Abend; die Stücke von Heckmann „Präludium" und „In der Dämmerung", die Pidoll nicht übel aus der Klavier- in die Orchester-Sphäre versetzt hat, verraten ein Talent, um dessen frühes Hinscheiden es schade ist. Interesse erweckte auch ein vom Wiener Dirigenten Friedrich Karbach gleichfalls mit dem Konzertvereins-Orchester veranstaltetes Symphoniekonzert, das drei für München neue Werke enthielt: Max Oberleithners ob ihrer Bruckner-Treue rührende, im übrigen aber mit viel Gefühl für edlen Klang und warmer Empfindung geschriebene Symphonie in Es-dur,

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Eduard Schütts — von Margarete Volavys gespieltes — capriciöses Klavierkonzert in f-moll op. 47 und endlich Richard Mandls symphonische Dichtung „Griselidis", die sicherlich manch fein Gedachtes und gut Gemachtes enthält, aber kaum durch ihren Inhalt den großen Apparat: großes Orchester, Orgel, Mezzosopransolo und Frauenchor rechtfertigt. Ein Konzert zum Besten der Wagner-Stipendienstiftung zeigte uns noch einmal, ehe wir ihn an Hamburg und Berlin verlieren, welch ein bedeutendes Dirigententalent Siegmund von Hausegger ist; in den drei „Helden-Dichtungen", der Eroica von Beethoven, der Faust-Ouvertüre von Wagner und dem Tasso von Liszts, die er an der Spitze des Konzertvereinsorchesters leitete, hatte er ein Programm, das seine Interpretationskunst aufs schönste zur Geltung brachte; als anziehungskräftige Solistin war die feinsinnige Frau Schmitz-Schweicker gewonnen worden. Solistenabende von Ignaz Friedman, Edouard Risler, Stavenhagen, Frederic Lamond, Wilhelm Backhaus, Walter Braunfels, Felix Berber (der mit Max Schillings als Dirigenten das Violinkonzert von Schillings glänzend spielte), Hedwig Schmitz-Schweicker, Anna Erler-Schnaudt (die verdienstvoll ein Programm von Beer-Walbrunn, Adolf Sandberger und Walter Courvoisier sang) und Julia Culp seien nur, da ihre Fähigkeiten ja genügend bekannt sind, der Vollständigkeit halber kurz angeführt. Mit der stärksten künstlerischen Teilnahme konnte man dem ersten Auftreten des neuen Vokalquartetts von Felix von Kraus, Adrienne von Kraus, Edna Dunham und Dr. Matthaeus Römer, darin nur Fräulein Dunham dem Charakter ihres Soprans nach noch nicht recht passen wollte, anwohnen; namentlich die von Felix Mottl unter Assistenz von Leon Rosenhek meisterlich begleiteten „Liebeswalzer" von Brahms, sowie einige prachtvolle alte a cappella-Stücke, hierunter der ganz bedeutende „Zug der Juden nach Babylon" von Orazio Vechi, machten vortrefflichen Eindruck. Viel Rühmens macht man auch von der Münchner Madrigal-Vereinigung, deren erstes, von Jan Ingenhoven geleitetes Konzert ich selbst nicht hören konnte; in alten und neuen a cappella-Gesängen, vornehmlich aber in zwei farbenreichen Gesängen von Debussy, bezeugte die neue Vereinigung nach den mir gemachten Mitteilungen einen Grad von künstlerischem Können, der für die Zukunft das beste verheißt. Auch einen auswärtigen, den Wiener a cappella-Chor haben wir hier kürzlich hören können, gewannen aber den Eindruck, daß der Dirigent Prof. Eugen Thomas wohl für die technische Erziehung seines auserwählten Materials wie wenige geeignet sei, es aber an künstlerischem Geschmack manchmal arg fehlen lasse. Ein Kompositionsabend, den Julius Weismann mit zwei solch ausgezeichneten Künstlern wie Anna Hegner und Heinrich Kiefer gab, ließ in einem Klaviertrio in d-moll, einer (auf dem Zürcher Tonkünstlerfeste wiederholten) Sonate für Violine allein in d-moll und einer Sonate für Klavier und Violine in f-dur das feinsinnige, mehr durch seine artistischen Neigungen als durch eine elementare Erfindungskraft ausgezeichnete Talent des liebenswerten Tonsetzers aufs neue erkennen. Kräftiger war der Eindruck, den ein von der famosen Neuen Kammermusik-Vereinigung als Uraufführung gespieltes Klaviertrio in e-moll von Friedrich Reisch machte; es geht noch ein bissel wild drin zu, aber man spürt doch im kecken Wagen jemand, der auf eigene Weise denkt; Paul Juons Klavierquintett in F-dur, von denselben trefflichen Künstlern interpretiert, gehört gleich seinem, von der Bläservereinigung des Hoforchesters unter Mitwirkung der Neuen Kammermusik-Vereinigung gespielten Nonett op. 27 zu den interessanten Schöpfungen dieses Komponisten. Was die von August Schmid-Lindner geführte Kammermusik-Vereinigung für München bedeutet, ersieht man nicht nur aus der Menge der von ihr vorgeführten neuen Werke, sondern auch an ihrem Repertoire älterer Meister, wie z. B. Schumann, dessen „Märchenerzählungen" für Klarinette, Viola und Klavier und Variationen op. 46 für zwei Pianoforte, Horn und zwei Violoncelli, Werke, die man trotz ihrer Schönheit nie und nirgends zu hören kriegt, sie zu Ehren seines hundertsten Geburtstags ins Leben zurückriefen. Gern geht man auch zu den Brüdern Georg und Emmeran Stoeber, weil man weiß, daß man bei ihnen Apartes zu hören kriegt; auch in ihrem letzten Abende reichten sie uns ein paar pikante Stücke von Thomassin und Joseph Haas und zum kräftigen Beschlusse Hans Pfitzners genialisches op. 1, die Sonate in fis-moll für Klavier und Violoncello, dar. Das Münchener Streichquartett machte in seinem letzten Konzert dem achtzigjährigen Hans von Bronsart ein wohlverdientes Kompliment, indem es, mit Hermann Klum am Flügel, sein geistvolles Klaviertrio in g-moll spielte, und das Böhmische Streichquartett ließ uns in Mozarts Divertimento in D-dur für Streichquartett und zwei Hörner (Kammermusiker Hoyer und Tuckermann) die Gefilde der Seligen ahnen. Zum Besten seiner Wohltätigkeitskasse gab zum Beginn der Strauß-Woche die Gesellige Vereinigung des Hoforchesters die fürs Konzert zugelassenen Fragmente aus „Parsifal". Ort der Aufführung: Prinzregententheater mit verdecktem Orchester, dem Gralstempel (!) als Dekoration, worin die Gralsritter, Parsifal, Amfortas und Gurnemanz im Frack erschienen. Trotz Felix Mottl, trotz Knote, Feinhals, Bender, Frau Preuse, dem Hoforchester und dem Lehrergesangverein konnte die am Schlusse übrigens verunglückende Aufführung nicht den Beweis erbringen, daß sich „Parsifal" für den Konzertsaal schicke; sie hat im Gegenteil klarer als je erwiesen, daß auch „Parsifal" an die Szene gebunden ist.

I. V.: Paul Ehlers

SPEYER (Aus der Pfalz): Aus Kaiserslautern ist ergänzend zum letzten Bericht die glanzvolle Aufführung des Verdi'schen Requiems durch den Cäcilien-Verein unter Aug. Pfeiffers großzügiger Leitung zu erwähnen. Der genannte Verein veranstaltete dann noch drei Konzerte, in denen neben Chor- und Orchestervorträgen die Frauen Schauer-Bergmann und M. Lauprecht-van Lammen sowie Prof. Kiefer wertvolle Soli darboten. Der Musikverein unter demselben Dirigenten imponierte mit Chören von Hutter, Hegar, Curti, Wendel, Volbach und Reinh. Becker.

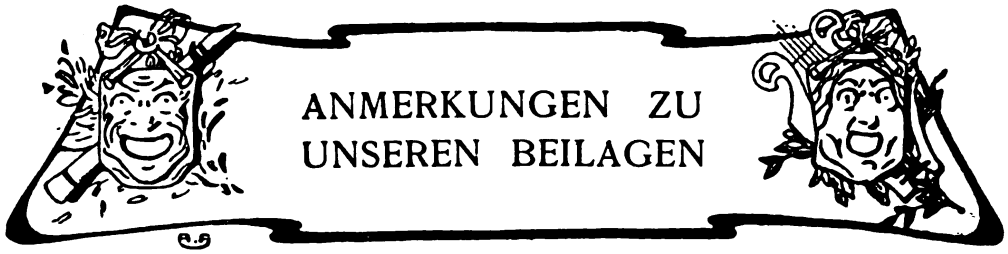
Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Als Solisten waren Maria Philippi, Frl. A. Hartung, Miß M. Harrison, Johannes Hegar und Dr. Römer erschienen. Außerdem ist eine geistvolle Aufführung von Liszts „Faust"-Symphonie zu rühmen. Der „Männerchor" (Dir. Großmüller) gab mit Männer- und gemischten Chören von Grieg, Zöllner, Gambke, Hegar, Wendel, Schubert und Fritz Häckel erfreuliche Proben seines Könnens. Häckel erwarb sich mit zwei Novitäten (Symphonisches Konzert für Klavier und Orchester; „Geburt der Aphrodite" für großes Orchester, gemischten Chor und Soli) wohlverdiente Anerkennung. — Der Zweibrücker Cäcilien-Verein (Dir. G. Bentsch) behauptete seinen guten Ruf mit der Aufführung von „Fausts Verdammung" von Berlioz, bei der unter den Solisten der Frankfurter Tenor A. Kohmann seine Nachbarschaft um Haupteslänge künstlerisch überragte. — Die Allianz Musikverein Pirmasens und Männergesangverein-Zweibrücken (Dir. Schörry und Ott) erzielte in vier gemeinsamen Konzerten mit kleineren und größeren Chorwerken (u. a. Hofmanns „Jungfrau von Orleans") bedeutsame Erfolge, die durch erstklassige Solisten, wie die Frauen Cahnbley-Hinken, Preuse-Matzenauer, Erler-Schnaudt, A. Hartung, die Herren Henri Marteau, Max Reger, Carl Friedberg, Adolf Müller, O. Schubert, Ad. Pörsken, Schmidt-Reinecke, E. Cahnbley u. a., wesentlich gesteigert wurden. — In Landau veranstaltete der Musikverein (Dir. E. Walter eine gelungene Schumannfeier mit „Paradies und Peri". Je einen Abend bestritten das „Frankfurter Gesangsquartett" mit zumeist modernen Stücken und die „Münchener Kammermusik-Vereinigung" (Schmidt-Lindner, Sieben usw.). Als tüchtigster Pianist bewährte sich wieder Hermann Kellner. Ein Konzert war ausschließlich dem Schaffen E. Walters gewidmet. Mit „Rolands Tod" für Chor, Soli und Orchester, mit symphonischen Werken und mit Liedern erzwang sich der Komponist das günstigste Urteil. — Der Frankenthaler Cäcilien-Verein erregte durch seine Aufführung von Händel-Chrysanders „Saul" berechtigtes Aufsehen, während der „Liederkranz" mit größeren und kleineren Männerchören und guten Solisten sein Publikum erfreute. — Neustadt a. d. H., dessen Musikleben etwas ins Stocken geraten war, hat mit seinem neuen Konservatoriumsdirektor Lill Erik Hafgren einen vorzüglichen Griff getan. Er brachte eigene Werke, Zöllners „Bonifazius", Haydns „Jahreszeiten" u. a. — Der „Liedertafel-Cäcilienverein" Speyer (Dir. Rich. Schefter) veranstaltete einen Kammermusik-Abend der Gebr. Post und drei Konzerte mit meist oratorischen Werken („Bonifazius" von Zöllner, „Gottes Kinder" von Platz und „Alarich" von Vierling); die Solopartieen dabei übernahmen Johanna Dietz, Frau Th. Dohse, Frau Hafgren-Waag, Frl. Moser, Frl. C. Funk, Hermann Ruoff, Max Büttner u. a. Die „Fidelia" in Speyer brachte es auf fünf Aufführungen, in denen neben Männner- und gemischten Chören a cappella und mit Orchester eine große Anzahl hervorragender Solisten (Max Reger, Philipp Wolfrum, Hermann Ritter, Lill Erik Hafgren, A. Kohmann, Otto Voß, P. Bache, Adolf Müller, Paul Stoye, Frau Schauer-Bergmann, Frau Fischer-Maretzki, Frl. Nicoline Zeitler usw.) Programme nach modernen Prinzipien gestalten und ausführen halfen.

Karl August Krauß



Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Die stattliche Reihe der in der „Musik“ früher gebrachten bildlichen Darstellungen Frederic Chopin's (vgl. besonders die beiden Chopin-Hefte: VIII. 1 und IX. 10) ergänzen wir durch eine lebensvolle Marmorbüste, ein Werk des Bildhauers J. Clesinger, des Schwiegersohnes von George Sand. Das Original befindet sich im Fürstlich Czartoryski'schen Museum zu Krakau.

Das vorige Heft enthielt ein Bild Adolf Henselts, das aus den letzten Lebensjahren des großen Pianisten stammt. Unser heutiges Porträt stellt den Künstler im kräftigsten Mannesalter dar; es ist nach einer Zeichnung von R. Jäger aus dem Jahre 1853 gefertigt.

Theodor Leschetizky, der Altmeister des Klaviers, feierte am 22. Juni seinen 80. Geburtstag. In Lancut bei Lemberg von polnischen Eltern geboren, Schüler von Karl Czerny und von Simon Sechter, lebte Leschetizky seit dem Jahre 1852 in St. Petersburg, wo er bis 1878 als Lehrer des Klavierspiels am Konservatorium wirkte. Seit dieser Zeit entfaltet er in Wien als Pädagoge eine unermüdliche, fruchtbringende Tätigkeit, ist aber dort, trotz seiner eminenten pianistischen Vorzüge, nur sehr selten als ausübender Künstler vor die Öffentlichkeit getreten. Zu seinen Schülern gehören u. a. Annette Essipoff, Fannie Bloomfield-Zeisler, Ignaz Paderewski, Artur Schnabel, Mark Hambourg. Leschetizki schrieb eine Reihe elegant gearbeiteter, dankbarer Klavierstücke, einige Lieder und die in Prag, Wiesbaden und Wien aufgeführte einaktige komische Oper „Die erste Falte“.

Das Bildnis von Fanny Elssler möge an den 100. Geburtstag (23. Juni, in Gumpendorf bei Wien) einer der hervorragendsten, gefeiertesten Jüngerinnen Terpsichorens erinnern.

Am 7. Juli beging Gustav Mahler seinen 50. Geburtstag. Als schaffender Künstler, wie als Dirigent steht er in der vordersten Reihe der Musiker unserer Zeit. Mit Spannung sieht die musikalische Welt der Uraufführung von Mahlers Achter Symphonie entgegen, die im September in München stattfindet.

Den Schluß bildet eine Innenansicht der neuen Musikfesthalle der Ausstellung München 1910, und zwar in dem Augenblick einer Akustikprobe: man hatte zur Füllung dieser breit auswuchtenden Arena, die 3500 Personen faßt, ohne überfüllt auszusehen, große Militärmassen aufgeboten, die in einem ungeheuren hellblauen Ring die Halle bis zum Parterre umfaßten. Auch noch in das Parkett leckten Zungen dieser hellblauen Flut. Unten und in den Logen saßen die Sachverständigen, Musiker, Pressevertreter, Künstler, das Ausstellungsdirektorium, Stadtverordnete. Die (inzwischen natürlich längst fertige) Halle selbst ragt noch nackt im Rohbau, und auf dem Podium, das mehr als 1000 Menschen Platz gewähren kann, erscheinen die 80 Spieler des Konzertvereins-Orchesters als kleines Häuflein. Die Akustikprobe soll ein günstiges Resultat ergeben haben.

Nachdruck nur mit ausdrücklicher Erlaubnis des Verlages gestattet
Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten
Für die Zurücksendung unverlangter oder nicht angemeldeter Manuskripte, falls ihnen nicht genügend Porto beiliegt, übernimmt die Redaktion keine Garantie. Schwer leserliche Manuskripte werden ungeprüft zurückgesandt.

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster
Berlin W 57, Bülowstrasse 107 I

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



FREDERIC CHOPIN
Nach der Marmorbüste von J. Clesinger



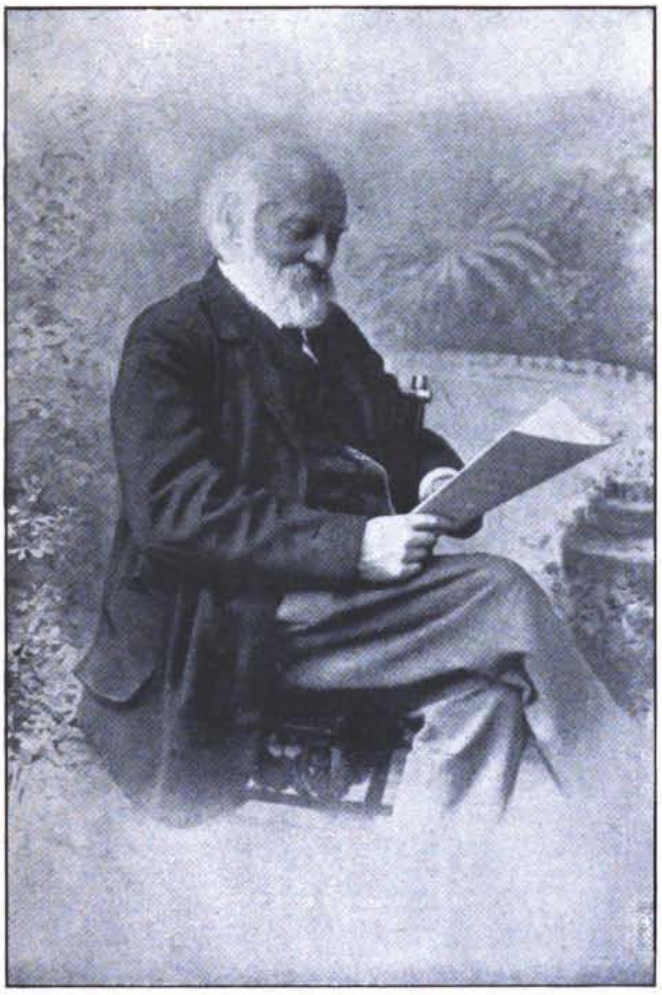
IX. 21

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



ADOLF HENSELT
Nach einer Zeichnung von R. Jäger (1853)

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



THEODOR LESCHETIZKY
* 22. Juni 1830

IX. 21

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



FANNY ELSSLER
* 23. Juni 1810

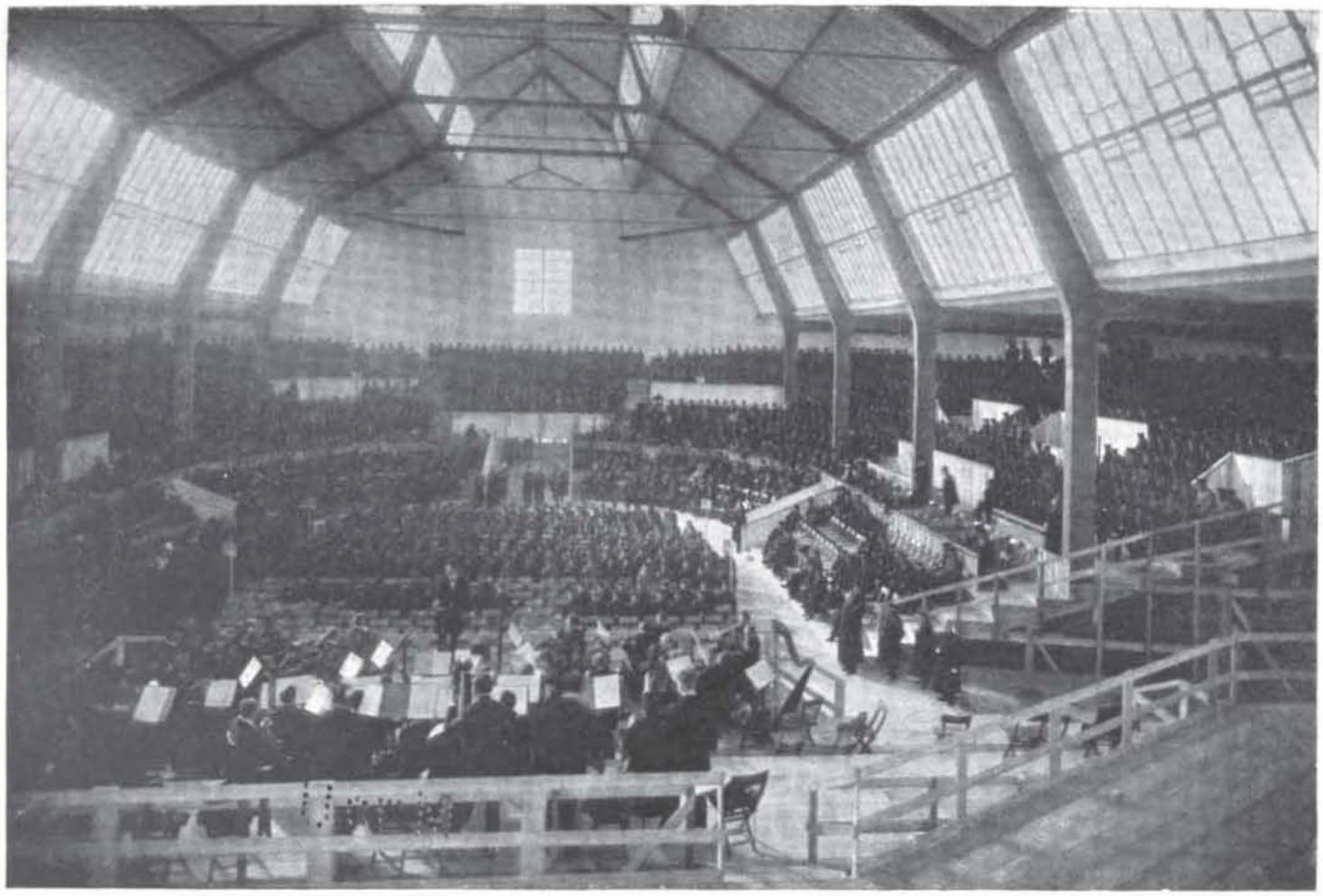
IX. 21

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



GUSTAV MAHLER
* 7. Juli 1860

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



Jaeger & Goergen, München, phot.

IX. 21

DIE AKUSTIKPROBE IN DER NEUEN MUSIK-FESTHALLE DER AUSSTELLUNG MÜNCHEN 1910

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

DIE MUSIK

An Chopin verehre ich namentlich, daß er die Musik von dem Hange zum Dumpfen, Häßlichen, Kleinbürgerlichen, Täppischen, Wichtigtuerischen freigemacht hat. Schönheit und Adel des Geistes und namentlich vornehme Heiterkeit, Ausgelassenheit und Pracht der Seele, insgleichen die südländische Glut und Schwere der Empfindung hatten vor ihm in der Musik noch keinen Ausdruck.

Friedrich Nietzsche

IX. JAHR 1909/1910 HEFT 22

Zweites Augustheft

Herausgegeben von Kapellmeister Bernhard Schuster

Verlegt bei Schuster & Loeffler

Berlin W. 57, Bülowstrasse 107

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

INHALT

Bernard Scharlitt
Briefe von und an Chopin. II. (Schluß)

Dr. Ottmar Rutz
Über den „Gemütsstil"

Dr. Wilhelm Altmann
Verzeichnis von Sonaten für Violine und Klavier jetzt lebender Komponisten

Georg Capellen
Die Akkordzither und die Exotik

Joseph Schröter
Eine Riesen-Anthologie der Orgelmusik

Revue der Revueen

Besprechungen (Bücher und Musikalien)

Kritik (Konzert)

Anmerkungen zu unseren Beilagen

Kunstbeilagen

Musikbeilage

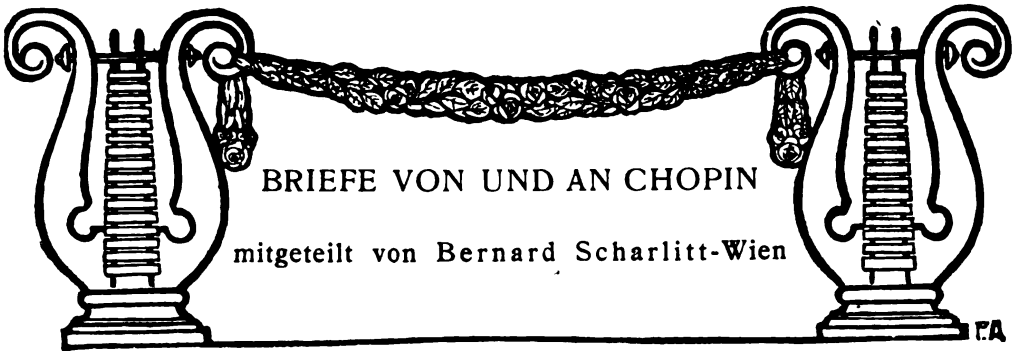
Nachrichten (Neue Opern, Opernrepertoire, Konzerte, Tageschronik, Totenschau, Aus dem Verlag, Eingelaufene Neuheiten) und Anzeigen

DIE MUSIK erscheint monatlich zweimal. Abonnementspreis für das Quartal 4 Mark. Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mark. Preis des einzelnen Heftes 1 Mark. Vierteljahrseinbanddecken à 1 Mark. Sammelkasten für die Kunstbeilagen des ganzen Jahrgangs 2,50 Mark. Abonnements durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug durch die Post.

Generalvertretung für Frankreich, Belgien und England:
Albert Gutmann, Paris, 106 Boulevard Saint-Germain
Alleinige buchhändlerische Vertretung für
England und Kolonieen: Breitkopf & Härtel, London
54 Great Marlborough Str.
für Amerika: Breitkopf & Härtel, New York
für Frankreich: Costallat & Co., Paris

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



Schluß

II. Briefe an Chopin

Brief der Schwester Chopin's, Frau Luise Jendrzejewicz.

27. November 1831

Teuerstes Fritzchen! Ich begreife es nur zu gut, daß unser heutiges Schreiben Dir wegen unserer der Deinigen teilweise entgegengesetzten Meinung manche Unannehmlichkeiten bereiten wird. Und Du tust mir leid, weil Dir hieraus einige Scherereien erwachsen werden. Im Augenblicke, als wir Deinen Brief erhielten, waren wir über Kalkbrenner derart erfreut und fühlten uns solchermaßen zufrieden, daß ich, wiewohl es schon nach neun Uhr war, als wir mit der Lektüre fertig wurden, so rasch wie möglich mich noch ans Schreiben machte, um Dir mit Begeisterung mitzuteilen, daß niemand von uns dagegen ist, daß wir Dir einmütig das so ersehnte Ja übermitteln und daß ich mich sogar darüber gewundert habe, wie Du auch nur denken konntest, jemand von uns könnte Dir opponierend antworten. Ich war von Kalkbrenner entzückt, ich sah in ihm durch die Einbildung einen jener seltenen Menschen, wie sie nach Gottes Willen alle sein sollten, ich sah Edelmut, höhere Moral, ich hätte ihm mit Einem Worte (wenn es sich um eine Person handeln würde) eine Verschreibung gegeben, ja sogar Dich selber, Dich, mein Teurer, wollte ich ohne Wanken in seine Hände geben. Tags darauf begaben wir uns aber zu dem biederen Elsner, der Dich nicht nur liebt, sondern auch mehr vielleicht als sonst einer Deinen Ruhm und Dein gründliches Können usw. ersehnt (ich habe mich vielleicht unpassend ausgedrückt, was Du mir verzeihen mögest). Er also war, nach Anhörung unseres Briefes, mit jenem Vorschlage nicht so wie wir zufrieden und rief: „Das ist schon Neid — drei Jahre!“, schüttelte mit dem Kopfe, obgleich ich ihm meine Verwunderung darüber aussprach, daß er gleich von vornherein fast der gegenteiligen Ansicht sei, die guten Eigenschaften Kalkbrenners, seine Liebe zur Kunst hervorhob und einige Male die Wendungen vorlas, daß er hierzu beileibe von keinen geschäftlichen Rücksichten sich habe leiten lassen usw. Es half aber alles nichts. Elsner machte ein verdrießliches Gesicht und sagte, er werde Dir selbst schreiben, wobei er hinzufügte: „Ich kenne Friedrich, er ist gutmütig, kennt keine

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Eigenliebe, hat wenig Lust zu Fortschritten, sie werden ihn in ihre Gewalt bekommen. Ich werde ihm schreiben, wie ich diese Sache auffasse.“ Tatsächlich brachte er heute früh einen Brief, den ich Dir übermittle, und er hat mit uns darüber noch mehr gesprochen. Wir, die wir die Menschen in der Einfalt unseres Herzens beurteilen, vermochten uns nicht vorzustellen, daß Kalkbrenner etwas anderes als ein überaus ehrenwerter Mann sein könne. Elsner hingegen ist nicht ganz dieser Meinung. Und er sprach heute folgendermaßen: Sie haben in Fritz das Genie erkannt, und es wurmt sie schon, daß er vielleicht über sie hinauswachsen könnte, weshalb sie ihn denn auch drei Jahre lang in ihre Hand bekommen wollen, um wenigstens das aufzuhalten, was die Natur selbst vorwärtsbringen würde. Kalkbrenner ist [unleserliche Worte] ein Italiener von keineswegs besten Eigenschaften; Frau Szymańska wagte es, von ihm zu sagen, ‚que c'est un filou', mithin handle es sich also um eine Spekulation auf Friedrich. Das wenigste wäre es, wenn sie es nur darauf absehen würden, daß er sich Kalkbrenners Schüler nenne — doch handle es sich hier um eine Spekulation, die es, trotz der Liebe zur Kunst, auf die Knebelung Deiner Genialität abziele. Elsner meint, er begreife es nicht, um welche Art von Schule es Kalkbrenner zu tun sei, und er fügte dann hinzu: Wenn Kalkbrenner selber diese Schule innehat, so bedarf es nicht erst eines dreijährigen Studiums für Dich, falls es sich um die Vortragsweise handelt, da Du, wenn es Dir gefällt, es schon selber zu erfassen imstande sein wirst. Elsner will es nämlich nicht haben, daß Du nachahmst und er drückte sich gut aus: jede Nachahmung ist nicht das, was die Originalität ist; wenn Du nachahmen wirst, dann wirst Du unoriginell werden; und obwohl Du jünger bist, so können Deine Gedanken doch bessere sein, als die der Erfahreneren, denn Du besitzest ein angeborenes Genie und Deine Schöpfungen sind frischer und besser; Du besitzest das Spiel Fields, trotzdem Du Zywny[1]) gehört hast — was also beweist das? Und dann will Dich Elsner nicht nur als Konzertvirtuosen und Klavierkomponisten und berühmten ausübenden Künstler sehen, weil dies leichter ist und weniger bedeutet als Opern schreiben, sondern er möchte, daß Du der werdest, wozu die Natur Dich drängt und wozu sie Dich geschaffen hat. Du hast Deinen Platz zwischen Rossini und Mozart usw. Dein Genie soll nicht auf das Klavier und die Konzerte beschränkt bleiben, Du hast Dich vielmehr durch Opernwerke unsterblich zu machen. Er meint, daß Du mit Deinem heutigen Können, mit dem Du vielleicht höher stehst, als viele von den heute berühmten Autoren in Deinem Alter gestanden sind, daß Du mit einem derartigen Genie dorthin zu streben habest, wohin Dich Dein Genius führen wird, nicht

[1]) Albert Zywny, Chopin's erster Klavierlehrer.

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

aber jemandem zu folgen brauchest. Anfänglich habe man (so sagte er) Mozart ausgelacht und von seinen Kompositionen nichts wissen wollen, sondern nur die seiner Vorgänger gespielt, später aber habe man sie zu schätzen gelernt. Alles schreite vorwärts, und das neue Genie könne unmöglich das sein, was das alte gewesen. Beachte alles gut was Elsner Dir schreibt, lies es mit Aufmerksamkeit, denn er scheint Recht zu haben. Er behauptet, all das von Dir Mitgeteilte seien Phrasen, die blenden, und trotz der Aufrichtigkeit im Grunde doch unaufrichtig. (O Gott, warum gibt es solche Menschen!) Du selbst fühlst es heraus, was gut ist, weil Du beim Anhören vieler spielender Personen selbst den Wert einer jeden zu beurteilen imstande warst. Das allein schon, daß Du dies vermochtest, beweist Deine Überlegenheit. Elsner behauptet, daß dort keine große Liebe zur Kunst vorhanden sein könne, vielmehr nur Eigenliebe und Liebe zum Geld. Er fragt, warum Liszt diesen angeblich so guten Vorschlag nicht annehmen wollte, Liszt, der so weit von Dir absteht? Warum hat Kalkbrenner sich nicht einen anderen talentierten Schüler ausgesucht, den er auf diese Stufe zu stellen den Ehrgeiz hätte, wenn es sich lediglich um die Technik des Spiels handelt? Er stelle Dir seinen Konzertsaal zur Verfügung, und Du darfst durch vier Monate voyagieren, weil er selber um jene Zeit keine Konzerte gibt, da dann keine Saison ist. Und so würdest Du immer eine untergeordnete Rolle spielen, zu einer Zeit, wo Du ihn und viele andere überragen könntest. Elsner meinte ferner, wenn Reicha[1]) (mit dem Du zu seiner Verwunderung Dich bisher noch nicht bekannt gemacht hast) ebenfalls für Dein Wohl — was die Komposition betrifft — besorgt wäre, und gleichfalls die Ambition hätte, Dich für drei Jahre einzuschreiben. . . .? Diese Keckheit und Arroganz, wie er es nannte, machte ihn furchtbar zornig: die Darreichung eines Bleistiftes zur Streichung einer Passage, nach einer flüchtigen Durchsicht der Partitur, ohne jemals das Konzert in seinem ganzen Effekte mit Orchester gehört zu haben! Er sagte, wenn Kalkbrenner Dir den Rat erteilt hätte, Du solltest beim Schreiben eines zweiten Konzertes ein kürzeres Allegro machen, so wäre das ganz was anderes gewesen; aber aus einem bereits fertiggestellten streichen zu heißen, das vermag er nicht zu verzeihen. Er verglich dies mit einem bereits fertiggestellten Hause, an dem jemand einen Pfeiler zu viel findet und der die Sache in der Weise ändern will, daß er diesen entfernt, mit anderen Worten, dasjenige zerstört, was er für schlecht erachtet. Elsner behauptet, dieser Schritt allein sollte genügen, um Dich zu verstimmen und Dich aus der Ferne fühlen zu lassen, daß Du noch nicht erfahren genug bist. Er fügte

[1]) Anton Reicha, Komponist und Musiktheoretiker, geboren zu Prag 1770, gestorben in Paris 1836, war seit 1818 Kompositionslehrer am Pariser Konservatorium.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

gleich hinzu: Und sind denn Kalkbrenners Konzerte nicht lang, obschon nicht gerade entzückend? Mit wem hat er Dich verglichen? Er führte als Beispiele Herz, Liszt und Sowinski an. . . . Es scheint, daß Elsner mit Recht behauptet, man müsse, um höher zu sein, nicht nur seinen Lehrer, sondern auch die Zeitgenossen übertreffen. Man vermag sie nachzuahmen und zu übertreffen, dann sei dies aber nur ein Schreiten in ihren Fußstapfen, er aber behauptet nachdrücklichst, daß Du, der Du schon heute das Bessere vom Guten zu unterscheiden verstehest, Dir selber den Weg ebnen solltest. Dein Genius werde Dich leiten. Und noch eines fügte er hinzu: Friedrich besitzt jene Originalität und jenen Rhythmus, oder wie das genannt wird, von der heimatlichen Scholle, der ihn bei seinen erhabenen Gedanken um so origineller mache und kennzeichne. Er wünschte, daß Dir das bleibe. In Opernwerken werde sich das mehr fühlbar machen, jedermann werde erkennen, wer Du seist, was Dir nicht wenig Anhänger schaffen werde; insbesondere aber vermagst Du jetzt, wo Du dort so viele Dir Wohlgesinnte besitzest, mit Deiner Musik mehr Wirkung auszuüben, als sonst einer. Elsner rät Dir, für den Fall, daß jemand ein Stück schreiben sollte, Dich langsam an das Schaffen der Musik dazu heranzumachen und einen Dir von jemandem in dieser Hinsicht gemachten Antrag nicht abzuweisen. Elsner wünscht wohl, daß Du um Deiner Konzerte willen verherrlicht werden mögest, meint aber, daß dies nicht Dein äußerster Punkt sei, weil Du Genie besitzest. Nicht die Klaviermusik allein, Deine Opernwerke sollen Dich zum Ersten machen. O mein teures Fritzchen! Du Ärmster! Denn ich sehe es voraus, daß Du viel Unannehmlichkeiten haben wirst, wenn Du Dich zu einer abschlägigen Antwort entschließest. Herr Elsner meint aber, daß Du uns noch vorerst antworten wirst, ob Kalkbrenner die Zeit abkürzen will und was er unter dem „Gepräge eines europäischen Künstlers“ und unter jener Schule versteht, die Elsner unbekannt ist. Denn wenn es sich um die Technik des Spiels handelt, so wirst Du sie schneller als in drei Jahren erfassen und Deiner eigenen Methode anpassen. Mein teures Fritzchen, wir, die wir von der Sache nichts verstehen, raten Dir weder so noch so. Beeile Dich jedoch nicht mit der Beantwortung, Du kannst uns ja zunächst schreiben, was Du darüber denkst, was Kalkbrenner zu dem Briefe Elsners sagt (den Du, wie Elsner meint, dem Kalkbrenner zeigen darfst). Elsner gibt Dir einen freundschaftlichen Rat, weil es sich darum handelt, daß man Dich in Deinem Laufe nicht hemme. Elsner behauptet, daß wenn der Vorschlag nicht in der Weise gemacht worden wäre, man ihn nicht so schnell zu durchschauen vermocht hätte, so aber erkenne man die Falle.

Du glaubst es nicht, wie mich das schmerzt. Die Nichteinwilligung, auch wenn sie in der artigsten Weise mitgeteilt wird, muß immer doch eine unangenehme Wirkung haben, und ich fürchte den Zorn. Andererseits aber

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

wäre es, zumal in solcher Hinsicht, einfach schrecklich, einzuwilligen und es dadurch andern besser zu machen, als sich selber. Wohl ist es wahr, daß es nichts Vorteilhafteres gibt, als lernen, darin sind wir ganz Deiner Meinung: der Mensch besitzt nie Kenntnisse genug. Ja, bei jemandem zu lernen, der unseren Fortschritt wünscht — hier aber will es nicht jedermann scheinen, daß Kalkbrenner Deinen Fortschritt ersehnt. Denn alles übrige sind Lappalien; es etwa deshalb abzulehnen, um nicht Schüler zu heißen, als ob man sich dessen schämen würde, daß man lernt — überlassen wir den Dummköpfen diese falsche Eigenliebe und Schamhaftigkeit. Weder Du noch wir erblicken in dem Lernen eine Erniedrigung, in diesem Falle befürchtet aber Elsner, daß die drei Jahre, in denen Du große Fortschritte machen könntest, für diese eben ein Hemmnis bedeuten sollen. Ich, mein Teurer, will Dir nichts raten, mögest Du von Deinem Instinkt Dich leiten lassen, Du selber wirst die Sache am besten verstehen. Elsner glaubt, daß nach der Lektüre seines Briefes Deine Ansicht und Deine Neigung vielleicht eine Änderung erfahren werden. Was Deinen dortigen dreijährigen Aufenthalt betrifft, so stehen wir nicht an, Dir sofort unser Ja zu übermitteln, da wir ja ohnehin darauf gefaßt sind, Dich nicht früher wiederzusehen. Und wenn Du Dich durch einen Besuch bei uns allzusehr anstrengen solltest, so sind wir, um Dir die Unannehmlichkeiten der beschwerlichen Reise zu erleichtern, bereit, Dir bis zu der Mitte des Weges entgegenzufahren, um Dich dort zu begrüßen. Gott gebe Dir nur Gesundheit und so günstige Umstände, daß Dir alles wohlgesinnt ist. Ach warum kann ich nicht bei Dir sein! Wohl würde ich nicht viel nützen, zuweilen aber vielleicht auch nicht im Wege stehen ...

Leb' wohl, mein teures Fritzchen, ich küsse Dich tausendmal. Mache es so, daß Du zufrieden bist, jetzt und in Zukunft. Was das Briefeschreiben betrifft, so hieße es Dir Zwang auferlegen, wollten wir Dir die Zeit festsetzen. Schreibe also wann Du Lust, Laune und Zeit dazu hast. Schreibe aber viel. Lieb' uns, denn wir lieben Dich über alles.

L. C.

Alle Bekannten grüßen Dich aufs herzlichste: Zywny, Barcinski, Jendrzejewicz, Colberg, Witwicki usw.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Briefe von George Sands Tochter Solange[1])

1.

La Châtre, 1847[2])

Mein teurer Chopin,

ich bin krank. Die Reise mit dem Eilwagen von Blois hat mich sehr erschöpft. Würden Sie mir Ihren Wagen[3]) zur Rückfahrt nach Paris leihen wollen?

Haben Sie die Güte, mir unverzüglich zu antworten. Ich warte mit der Abreise, bis ich Ihre Antwort erhalte in La Châtre, wo ich mich sehr unfrei fühle. Ich habe Nohant nach den schrecklichen Szenen, die meine Mutter machte, für immer verlassen. Warten Sie meine Ankunft bitte ab, ehe Sie von Paris fortgehen. Ich sehne mich sehr danach, Sie zu sehen.

Ihr Wagen wurde mir entschieden verweigert. Wenn Sie nun wollen, daß ich ihn benütze, so schreiben Sie mir ein Wörtchen der Erlaubnis, und ich werde dann nach Nohant schicken, daß man ihn von dort hole.

Leben Sie wohl! Auf baldigstes Wiedersehen, wie ich hoffe.

Solange

Sonntag abends.

Adressieren Sie: bei H. Simmonet in La Châtre.

2.

La Châtre, 9. November 1847

Soeben sind wir in La Châtre ohne Unfälle angekommen. Die erste Nacht haben wir bei Marionnet verbracht, und tags darauf holte uns Duvernet auf der Rückfahrt von dem Jahrmarkt in Pont ab. Wir weilen bei ihm. Gestern brachte Sylvain nach Nohant die Nachricht von meiner Ankunft. Meine Mutter hat ihn gleich mit der Anfrage zurückgesandt, ob ich sie besuchen werde. Ich war dann dort mit Herrn und Frau Duvernet. Ich fand meine Mutter sehr verändert, doch kalt wie Eis, ja sogar grausam.

[1]) Vgl. die von mir im 2. Chopin-Heft der „Musik“ (IX, 10) veröffentlichten Briefe Chopin's an Solange.

[2]) Aus dem Inhalte des Briefes ist zu ersehen, daß er nach dem ersten Ausbruche des Unfriedens zwischen Mutter und Tochter geschrieben ist, mithin im Jahre 1847.

[3]) Das Ausleihen dieses Wagens hat bei dem Bruche Chopin's mit George Sand eine nicht unwesentliche Rolle gespielt. Der Tondichter hatte nämlich den Wagen, trotzdem es Frau Sand nicht haben wollte, ihrer Tochter geliehen. — Vgl. den Artikel „Chopin's Bruch mit George Sand im Lichte der Wahrheit“ von Ferdinand Hösick, 2. Chopin-Heft der „Musik“.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Zur Begrüßung sagte sie mir, ich könne, falls ich mich mit meinem Gatten entzweien sollte, nach Nohant zurückkehren; was diesen betreffe, so kenne sie ihn nicht. Wie finden Sie eine solche Begrüßung? Sie werden es wohl begreifen, daß ich daraufhin es nicht zuwege bringen konnte, ihr etwas Zärtliches zu sagen. Sie begann mit mir dann von Geschäften zu sprechen, und ich merkte, daß sie sich ebenso unfrei fühlte, wie wir. Maurice empfing mich mit seiner egoistischen und gereizten Miene. Er spielte mit Bébé und tat mir gegenüber höflich. Ich kehrte daher von Nohant um vieles gekränkter zurück, als wenn ich niemanden gesehen hätte. Lambert[1]) ist in der Gerätekammer, in dem für meinen Mann bestimmten Atelier, installiert worden. Mein Zimmer wurde vollständig ausgeräumt: die Vorhänge, das Bett usw. wurden weggeschafft, und es wurde in zwei Hälften geteilt; die eine dient als Zuschauerraum, die andere als Bühne, und man spielt dort Theater. Leontine, Heinrich, Duvernet haben einer Vorstellung beigewohnt. Das Kabinett dient als Kostümgarderobe und das Boudoir als Foyer für die Schauspieler. Wer hätte etwas Ähnliches für möglich gehalten?! Eine Mutter, die im Hochzeitszimmer ihrer geliebten Tochter ein Theater installiert![2])

Meine Mutter wird in diesem Winter nicht nach Paris kommen. Sie hat mir ihre Wohnung angeboten, ich dankte ihr aber, weil ich von ihrem Mobiliar ein zweites Mal nicht Gebrauch machen wollte. Heute morgen berief sie mich durch Simonnet zu sich, um Geschäfte zu besprechen, als ob es jetzt zwischen uns nur um Geschäfte sich handelte!

Leben Sie wohl, mein Chopinchen, ich reise ab, Duvernet wartet auf mich. Ich reise morgen nach Guillry.

Ich hoffe, daß Sie sich wohl befinden. Ich umarme Frl. Rozières, erzählen Sie ihr von allem.

Ich kam in die rue Laval eine Minute nach Ihrer Abreise. Ich bedauerte es sehr, Sie nicht gesehen zu haben.

Noch einmal, leben Sie wohl!

Solange

3.

Mein teurer Chopin,

ich erhielt heute morgen den Brief, in dem Sie mir von meiner Mutter schreiben. O, wenn es wahr ist, daß sie sich für mein Befinden zu interessieren schien, so verständigen Sie sie von meinem Unglück.

[1]) Ein Freund des Sohnes der Sand.

[2]) Vergleiche die von mir im 1. Chopin-Heft der „Musik“ (VIII. 1) publizierten zwei Brieffragmente Chopin's über den Bruch mit George Sand.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Falls sie noch in Paris weilt, so möge sie es wissen, wie viel ich leide und wie sehr ich des Trostes bedarf. Clésinger[1]) kann Paris nicht verlassen. Es ist wohl schon übergenug, daß die Gläubiger meiner Mutter das Hotel Narbonne gepfändet haben. Ich schreibe täglich an ihn, um ihm Mut zuzusprechen und ihn zum Bleiben zu zwingen. Am Ende ist aber das, um was ich Sie bitte, vielleicht ganz überflüssig. Sie wird sich ja doch nicht von der Stelle rühren. Wäre sie doch schon längst hier, wenn sie mich nur ein wenig lieben würde. O, mein Gott! wie kann sie nur so gefühllos sein! Ich, die ich selber eine Tochter hatte und sie, wenn auch sehr jung, verloren habe, vermag meine Mutter nicht zu begreifen. O, das ist so schrecklich und so grausam: aufzuhören — Mutter zu sein. Ach, sie weiß nichts davon. Möge sie auch Gott davor bewahren, daß sie es binnen kurzem erfahre. Die Hündin „Pastour" heulte unter meinem Fenster die ganze Nacht hindurch, vom Augenblicke der Geburt meiner Tochter an. Einige Stunden vor deren Tode begann sie wieder zu heulen. Gestern abend kam sie wieder vor meine Tür, wütend zu heulen. Bedarf es etwa noch eines Opfers? Armer, armer Clésinger!

Meine Ausdrücke der Freundschaft für den guten Grzymala,[2]) denn ich vermute, daß von ihm die Rede ist. Er hält sich für sehr unglücklich; er täuscht sich, hat er doch kein Kind verloren. Möge ihm Gott seinen Sohn bewahren!

Leben Sie wohl, schreiben Sie mir.

Solange

Trachten Sie mit Clésinger zusammenzukommen und ihm Mut zuzusprechen.

4.

Besançon[3])

Ich habe lange gezögert, Ihnen, mein liebes Chopinchen, Nachrichten von uns zukommen zu lassen, jedoch nur deshalb, weil wir seit einer Reihe von Tagen mit häßlichen Geldangelegenheiten beschäftigt waren. Einen Augenblick schien es uns, als seien wir verloren. Es war unmöglich, auf irgendeine Weise ein Darlehen zu erlangen, und wir benötigten 8000 Francs, um am nächsten Tage die Pariser Wechsel einzulösen. Wir fanden jedoch kein Mittel, um das Geld rechtzeitig aufzutreiben, und zwar selbst mit Hilfe des Kredites meines Vaters nicht, der alles tat, was in seiner Macht lag. Endlich fand ich — dank einem wahrhaftig von der Vorsehung herbeigeführten Zufall — in meinem Nécessaire Papiere von Cavé,

[1]) Bildhauer Clésinger, Gatte der Solange.
[2]) Albert Grzymala, einer der intimsten Freunde Chopin's.
[3]) Solange's Geburtsort.

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

für die wir 9000 Francs erhielten. Sie werden zugeben, daß dies den Eindruck macht, als wenn meine Patronin sich in die Sache hineingemengt und die Papiere in mein Täschchen gelegt hätte, die ich für wertlos gehalten und von denen ich gedacht hatte, sie seien in Paris zurückgeblieben. Wahrscheinlich wäre das ganze Pariser Etablissement[1]) gepfändet worden.

Welch eine Lage — vier Monate nach der Hochzeit und — bei solchen Namen, wie den unsrigen! A propos! H. Bouremond wird Ihnen die 500 Francs persönlich einhändigen. Sie begreifen die Bedeutung des Dienstes, den Sie mir erwiesen haben, viel zu gut, als daß ich sie Ihnen erst in Erinnerung zu bringen hätte. Ohne Sie befänden wir uns noch heute in trauriger Lage. Zum erstenmal lernte ich damals diese Dinge kennen, und ich gestehe — ich war entsetzt. Gegenwärtig habe ich jedoch in Angelegenheiten dieser Art schon Erfahrungen gewonnen und nehme sie mir nicht mehr so sehr zu Herzen. Man gewöhnt sich an alles, auch an die Sorgen. Haben Sie schon beobachtet, wie die Strafe immer von dort kommt, wo die Schuld liegt? So z. B. bin ich mit meinem Hang zum Luxus, ich, die ich kaum eine sechsspännige Karosse für würdig gefunden hätte, meine Person zu fahren, ich, die ich erwartet hatte, daß mir das Leben in erträumten poetischen Räumen, unter wolkenlosem Himmel und Blumen dahinfließen werde, — ich bin jetzt viel prosaischer, viel flacher, als irgendein noch so niedrig stehendes Geschöpf. Ich bin dessen sicher, daß ich noch geizig werde, ich, die ich Millionen zum Fenster hinausgeworfen hätte. Ich bin in einer Woche mehr gealtert, als in achtzehn Jahren, ich glaube auch, daß es wenige in meinem Alter stehende und gleich mir zu einer Prinzessin erzogene Frauen gibt, die ähnliche schwere Prüfungen, wie ich sie ertragen habe, mit gleicher Ruhe durchmachen würden.

Auf der einen Seite finanzielle Sorgen, auf der anderen eine Mutter, die mich heftig von sich stößt, mich, die ich das Leben auch nicht ein bißchen kenne, und ein Vater, der eher widrig als herzlich ist, ein Vater, der keine Zärtlichkeit kennt: das ist etwas, was neunzehnjährigen Töchtern nicht alle Tage passiert. Ich muß bei den Angehörigen meines Mannes Zuflucht suchen, und siehe: bei seinen Eltern, die mich nicht gehegt und gepflegt, die mich gar nicht kennen, finde ich Anhänglichkeit und Zärtlichkeit. Das Leben ist eine schwere Sache — wie die Bauern sagen. Doch zum Glück habe ich meinen Bildhauer, der mich in allem tröstet und mir alles ersetzt.

Doch ich plage Sie schon lange genug mit meinen Plagen, mein teurer Chopin.

Ich lasse Sie daher jetzt in Ruhe und übersende Ihnen einen herzlichen Händedruck. Clésinger tut dasselbe; er weiß den ganzen Wert

[1]) Wahrscheinlich das Atelier Clésingers.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Ihrer alten Freundschaft für mich wohl zu schätzen. Ich aber verstehe jetzt erst, was in unserem Leben ein Freund bedeutet, namentlich wenn er der einzige ist. Meine Mutter, die erste und beste mir von der Vorsehung gegebene Freundin, überläßt mich der Gnade aller Heiligen, ohne zu wissen, ob einer von ihnen geruhen wird, mich in Schutz zu nehmen.

Leben Sie wohl. Ich bitte Sie um ein paar Worte über Ihr Befinden und über alles, was mich angehen könnte.

Ich habe die Absicht, an Fräulein Rozières zu schreiben, um ihr mitzuteilen, was Besançon an Schönheiten besitzt.

Donnerstag.

Franz Liszt an Chopin

Monsieur Chopin,
Paris,
Place d'Orléans, rue St. Lazare
Par bonté de Mr. Rellstab.

Es bedarf durchaus nicht eines Vermittlers zwischen Rellstab und Dir, teurer, alter Freund.[1]) Rellstab ist ein überaus distinguierter Mensch, und was Dich betrifft, so bist Du viel zu wohlerzogen, als daß Ihr Euch nicht ausgezeichnet und sogleich verständigen solltet (soweit eben Künstler sich gewöhnlich mit Kritikern verständigen).

Da jedoch Rellstab mir die Gefälligkeit erweist, von mir einige Worte anzunehmen, so bitte ich ihn, Dir meine Person ganz besonders in Erinnerung bringen zu wollen, und ich benütze die Gelegenheit, um — selbst auf die Gefahr hin, Dir monoton zu erscheinen — zu wiederholen, daß meine Anhänglichkeit und Bewunderung für Dich immer die gleichen bleiben werden und daß Du über mich bei jeder Gelegenheit wie über einen Freund verfügen darfst. F. L.

Felix Mendelssohn Bartholdy an Chopin

(mit einem Zusatz von Robert Schumann)

Mein teurer Freund,

dies hier soll eine Einladung für Sie sein, obschon ich weder eine Symphonie geschrieben, noch auch Strümpfe gestrickt habe. Um Ihnen die Wahrheit zu sagen: ich habe das eine, wie das andere einzig mit Rücksicht auf Sie unterlassen, um Sie nicht zu zwingen, mitten im Winter nach Leipzig zu kommen; denn ich bin dessen sicher, daß Sie dies unverzüglich täten,

[1]) Zum näheren Verständnis dieser Wendung sei daran erinnert, daß Rellstab als Herausgeber der Berliner Zeitschrift „Iris im Gebiete der Tonkunst" den Schöpfungen Chopin's jeden Wert abgesprochen hatte.

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

wenn ich, wie wir es verabredet hatten, gestrickt oder komponiert hätte. Ich richte an Sie diese Zeilen, um zu erfahren, ob die Zeit es Ihnen erlauben wird, zum niederrheinischen Musikfeste zu kommen, das in Düsseldorf zu Pfingsten stattfinden soll. Einige hiesige Musiker, die sich dorthin begeben, bitten mich, an Sie eine Einladung zu richten, weil es ihnen möglich scheint, daß Sie diese annehmen werden. Obgleich ich nun gestehe, daß ich daran zweifle und auch befürchte, daß das Musikfest, dem Sie beigewohnt haben, kaum die Lust in Ihnen wecken dürfte, ein solches noch einmal mit Ihrer kostbaren Zeit und einer so langen Reise zu erkaufen, so ist schon die Möglichkeit, Sie zu sehen und mit Ihnen einige Tage zu verbringen, für mich derart angenehm, daß ich nicht zögere, an Sie in dieser Absicht zu schreiben, selbst auf die Gefahr hin, daß Sie sich über mich lustig machen. Es gelangen zur Aufführung: Beethovens Neunte Symphonie mit Chören, Händels Psalm, eine Ouverture Beethovens (die bisher unbekannt gebliebene dritte, die er zu „Fidelio" geschrieben), mein Oratorium (von dem Sie bei mir einige Bruchstücke gesehen haben) und viele andere Sachen. Falls es Ihnen möglich ist, so kommen Sie hin; es wäre dies für mich eine große Freude. Sollte es Ihnen jedoch unmöglich sein, so mokieren Sie sich nicht über meine Einladung, die ich nicht gewagt haben würde, wenn nicht der dringliche Wunsch aller, die dort sein werden und die Sie öfter sehen und hören wollen, als dies bei Ihrem letzten Hiersein der Fall gewesen, mich dazu veranlaßt hätte.

Verzeihen Sie das Französisch dieses Briefes, das ich, ohne die geringste Schmeichelei, abscheulich finde; ich habe mich seiner, seit wir uns zum letztenmal gesehen haben, nicht bedient.

Wenn Sie mir mit einem Wörtchen antworten wollten, so wird dies für mich ein großes Vergnügen sein, und obschon ich weiß, daß Sie niemals antworten, so bitte ich Sie diesmal dennoch darum. Sie könnten mir gleichzeitig mitteilen, was Sie jetzt komponieren, wie es Hiller geht, ob Sie von Liszt Nachrichten haben usw. Grüßen Sie alle von mir und vergessen Sie nicht Ihren Bewohner eines Sumpfes (für den Sie Deutschland gewiß halten). Adieu, verzeihen Sie den Stil

Ihres

Felix Mendelssohn Bartholdy

Falls Sie eine feierliche Einladung wünschen, so lasse ich Ihnen natürlich einen von dem gesamten Komitee unterfertigten und mit so vielen Unterschriften, als Sie nur wollen, versehenen Brief des Bürgermeisters zukommen. Ich zweifle jedoch, daß das auf Sie einen großen Eindruck machen wird.

Leipzig, 28. März 1836

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

[Zusatz Schumanns in deutscher Sprache]

Tausend Grüße und Wünsche, auch dringendste Bitte nach dem Rhein zu kommen, wenn irgend möglich. Mendelssohn läßt Sie bitten um eine Zeile Antwort schriftlich oder mündlich an Panofka, ob Sie kommen. Wir sind s. stark überzeugt [unleserliches Wort].

In Liebe und Verehrung
Robert Schumann

Robert Schumann an Chopin

(Original in deutscher Sprache geschrieben)

Empfehlen.

Monsieur
M. Frédéric Chopin (de Paris)
(durch Herrn Musiklehrer C. Krägen)
Dresden.

Sollte die Adresse nicht aufzufinden sein, so wird das löbl. Postamt ersucht, diesen Brief unter Adr. „Robert Schumann in Leipzig" unverzüglich zurückzuschicken.

(Mit Beistift dazugeschrieben:) N. Berlin.

Leipzig, den 8. September 1836

Mein theurer und verehrter Herr,

Nur ein „Ja" möchten Sie mir schreiben, oder schreiben lassen, ob Sie nähmlich, wie ich eben höre, in Dresden sind. Im Begriffe, über Dresden nach meiner Heimath zu reisen, würde ich es mir niemals verzeihen können in der Nähe des Herrlichen gewesen zu sein, ohne ihm ein Wort meiner Verehrung und Liebe zu sagen.

Also bitte ich Sie nochmals sehnlichst um das „Ja" und Ihre Adresse

Ihr ergebener
Robert Schumann

Mendelssohn kommt in 8 Tagen hierher zurück.

Giacomo Meyerbeer an Chopin[1])

Teurer und berühmter Meister!

Ich bedaure es sehr, nicht zu Hause gewesen zu sein, als Sie mir die Ehre Ihres Besuches erwiesen haben. Heute wende ich mich an Sie

[1]) Der Brief ist von Meyerbeers Sekretär geschrieben und von dem Tondichter nur unterzeichnet.

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

mit einer Bitte. Fräulein Merli, ein achtjähriges Mädchen, Italienerin und erblindet, ist mir vorgestellt worden; sie ist Pianistin und meiner Ansicht nach ein wirkliches Muster von Talent und Genie. Wären Sie so gnädig, sie anzuhören? Es versteht sich, nach Ihrem Konzerte, denn bis dahin sind Sie ja gewiß zu sehr beschäftigt, als daß ich Ihnen auch nur einen Augenblick Zeit wegnehmen könnte. Ich möchte sehr gerne diesem jungen und interessanten Mädchen das Vergnügen ermöglichen, Sie zu hören; da sie jedoch unvermögend ist, so würden Sie mich unendlich verpflichten, wenn Sie mir zwei Billetts zu Ihrem Konzert für sie und ihre Mutter zur Verfügung stellen wollten.

Wollen Sie, teurer und berühmter Meister, den Ausdruck der vorzüglichsten Gefühle entgegennehmen von Ihrem ergebenen

Meyerbeer

Paris, 15. Februar 111. rue Richelieu.

Ignaz Moscheles an Chopin

Leipzig, 3. Mai 1848

Mein teurer Chopin!

Sie weilen in London, und ich vermag Ihnen nicht die Honneurs zu machen! Es wäre für mich ein wahres Fest, Sie dort so wie in Paris gefeiert und anerkannt zu sehen; da dies jedoch nicht möglich ist, so gestatten Sie wenigstens, daß ich meinen Kindern die Freude bereiten darf, Sie in ihrem Hause zu empfangen. Ich weiß nicht, ob Sie sich an meine älteste Tochter erinnern; sie war fast noch ein Kind, als Sie sie in Paris gesehen haben; dessenungeachtet haben Ihr Spiel und Ihre Schöpfungen auf sie den stärksten Eindruck gemacht. Sie hat auch nicht aufgehört Ihre Werke zu studieren und würde sich glücklich schätzen, wenn sie Sie sehen und Ihre von ihr verehrte Musik von Grund aus kennen zu lernen Gelegenheit fände, indem sie diese von Ihnen selbst gespielt hören würde. Sie werden ihr dieses Glück gewiß nicht versagen, um das sie aus zweierlei Rücksichten sich bewirbt: als Tochter von Moscheles und als Nichte Ihres Freundes Leo.

Sie wäre überdies sehr beglückt, wenn sie Ihnen behilflich sein dürfte, und ihr Gatte, Herr Roche, der diesen Brief Ihnen persönlich überreichen zu können hofft, wird es nicht versäumen, Sie von seinen guten, die Verwirklichung Ihrer Londoner Pläne betreffenden Absichten in Kenntnis zu setzen.

Ich hoffe daher, daß sich zwischen Ihnen dauernde und angenehme Beziehungen anknüpfen werden. Seien Sie auch überzeugt, daß ich an diesen sehr lebhaften und freundschaftlichen Anteil nehmen werde.

I. Moscheles

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

ÜBER DEN „GEMÜTSSTIL“

von Dr. Ottmar Rutz-München



üßiggang ist aller Psychologie Anfang. Wie, wäre Psychologie ein Laster?“ So fragt einer unserer spöttischsten Philosophen und will damit offenbar auf gewisse Besonderheiten der schulmäßigen Psychologie hindeuten, die sie manchem als lebensfremd und unnötig erscheinen lassen. Tatsächlich hat sie auch manche Gebiete vernachlässigt, von denen man behaupten könnte, dort sei ihr ureigentliches Arbeitsgebiet[1]). So ist es von jeher unbestritten, daß vor allem die musikalische Kunst unser Gemütsleben ausdrücke, ohne daß man bisher „Musikpsychologie“ in größerem Maßstabe getrieben hätte. Trotz der Schlagworte: „Musik als tönend bewegte Form“ und „Musik als Ausdruck“ bildet von jeher lediglich die künstlerische Seite aller Musik den Mittelpunkt des Interesses, während man die Erforschung aller derjenigen Besonderheiten musikalischer Schöpfungen vernachlässigt, die im Dienste des seelischen Ausdrucks stehen und die man unter der Bezeichnung „Gemütsstil“ zusammenfassen kann.

Wenn es denn schon wahr ist, daß die Musik unsere Gefühle, Gemütsbewegungen ausdrückt, so müssen alle die uns schon bekannten Verschiedenheiten im Gemütsleben ihren besonderen Ausdruck in der Musik finden. So ist es allerdings auch bekannt, daß manche Tondichter mit Vorliebe heitere Gemütsbewegungen zum Ausdruck bringen, wie Haydn, Mozart, andere wieder ernste, ja traurige Gefühle, z. B. Spohr, Bruckner. Allein diese Verschiedenheiten der Gefühle, die man mit dem Sammelbegriff Lust und Unlust zu bezeichnen pflegt, bieten nicht eigentlich ein besonders fruchtbares Feld für die Untersuchung.

Seit den ältesten Zeiten — schon die Griechen und Römer machten in dieser Beziehung Unterschiede — hat man in dem Gemütsleben der einzelnen Menschen, der Völker und Rassen Unterschiede bemerkt, die sich auch in der Musik ausdrücken müssen: es sind das die Unterschiede in der Gemütsanlage, dem Temperamente und in den sonstigen allgemeinen Eigenschaften von Gemütsbewegungen, die nicht ein für allemal an eine Gemütsanlage gebunden zu sein brauchen. Diese Unterscheidungen

[1]) Vgl. übrigens Felix Krueger: „Mitbewegungen beim Singen, Sprechen und Hören.“ Breitkopf & Härtel, Leipzig 1910.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

richten, wie man sieht, ihren Blick mehr auf das Allgemeine, als auf das Besondere. Es kommt mehr auf die Konstatierung gewisser Gegensätze in dem Gemütsleben verschiedener Personen und Völker an. Die Grenzen zwischen der einen und der anderen Art des Gemütslebens stehen dabei nicht unverrückbar fest, sie „fließen", wie so vieles in der Natur.

Wenn wir z. B. das Gemütsleben eines Volkes oder einer einzelnen Person als „heiß" bezeichnen, so setzt das im Gegensatze hierzu ein „kühleres" Gemütsleben eines anderen Volkes oder einer anderen einzelnen Person voraus. Nur aus solchen Vergleichen und Gegenüberstellungen lassen sich die Ausdrücke, wie „heiße" — „kalte", „starke" — „schwache", „schwere" (pathetische) — „leichte" Gemütsbewegungen, erklären und rechtfertigen.

Darum können wir auch nur bei fortgesetztem Vergleichen und Gegenüberstellen von musikalischen Schöpfungen feststellen, welche verschiedenen Arten des Ausdrucks — welche „Arten des Gemütsstils" — jenen seelischen Verschiedenheiten entsprechen.

Wie drückt sich nun z. B. die Stärke des Gefühlslebens musikalisch aus, wie die Milde oder Schwäche? Worin die größere Wärme, die Kühle des Gemütslebens?

Um diese Fragen zu beantworten, muß man, da es sich bestimmt um Unterschiede allgemeinster Art handelt, einen Überblick über die gesamte Kunstmusik, wenn möglich auch über die Volksmusik zu gewinnen suchen. In allem, was nur Musik ausmacht, müssen sich Anhaltspunkte für die Beurteilung des Gemütslebens finden: im Rhythmus, Tempo, in dem Grad der Lautheit (Dynamik), in der Melodieform der einzelnen Tonlinie und in der harmonischen Vereinigung der einzelnen Tonlinien, in der Bevorzugung höherer oder tieferer Tonlagen und Töne. Da fallen uns allerdings nun genug Unterschiede allgemeinster Art auf, in denen wir den Ausdruck von seelischen Besonderheiten erblicken dürfen: es gibt eine Art von Musik, die sich durch eine gewisse Glätte des melodischen Flusses, durch gleichförmig fließende Rhythmen, übersichtliche Gliederung und Abneigung gegen allzu große Lautheit auszeichnet. Ihr steht eine Musik gegenüber, die gebrochene Tonlinien, übermäßige und andererseits wieder verminderte kleinste Tonschritte, ungleichförmige Rhythmen und wenig ausgeprägte Gliederung bevorzugt; obendrein neigt sie zu starken Gegensätzen in der Lautheit, sie liebt einerseits übermäßig laute Klänge, wie andererseits wieder übermäßig leise. In der einen, wie in der anderen Art bemerken wir dann noch Unterschiede im Tempo. Insbesondere scheidet sich die erstgenannte Hauptart von musikalischen Schöpfungen in eine Gruppe, die zu einer jagenden Schnelligkeit im Tempo hinneigt, und eine, die gemäßigtere Tempi bevorzugt.

Weiterhin bemerken wir, daß, ganz unabhängig von den bisher ge-

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

nannten Arten, manche Tondichter in allen ihren Werken oder aber wenigstens in einzelnen, in sich abgeschlossenen Schöpfungen eine Vorliebe für die tiefere Tonlage, andere Tondichter eine Neigung für die höhere Tonlage haben. Es macht sich das naturgemäß vor allem bei Betrachtung der einzelnen Tonlinien, insbesondere der einzelnen Gesangspartieen in den Werken, geltend. Hier ist dann die jeweilige Vorliebe für höhere oder tiefere Tonlage — ebenso innerhalb einer Tenor- oder Sopran-, wie einer Baß- oder Altpartie — zu bemerken.

Ohne daß es hier nun möglich wäre, alle Gründe, die mich zu dieser Ansicht geführt haben, darzulegen, möchte ich folgende Deutung der verschiedenen Arten des Ausdrucks versuchen: Energische, starke Gefühle und das entsprechende Temperament drücken sich in jener Art von Musik aus, die übermäßige und wieder andererseits verminderte Tonschritte, ungleichförmige Rhythmen mit wenig ausgeprägter Gliederung und einer Neigung zu Gegensätzen in der Lautheit verbindet. Das schwache, milde Fühlen drückt sich in der glatten und übersichtlichen Melodie und in gleichförmig fließenden Rhythmen, unter Vermeidung so großer Gegensätze in der Lautheit, aus.

Der Wärmegrad des Gemütslebens drückt sich im Tempo und andererseits in der Vorliebe für bestimmte Tonlagen aus.

Dies mag zum Teil an Notenbeispielen[1]) noch deutlicher werden. Es ist zwar hier, wo es sich um Unterschiede handelt, die sich teilweise auf die Schöpfungen eines Tondichters in ihrer Gesamtheit, ja sogar auf das musikalische Schaffen ganzer Völker oder Rassen beziehen, sehr schwer, durch einzelne Beispiele zu überzeugen, um so mehr als die Komponisten niemals stereotyp an dem Ausdruck ihrer besonderen Gemütsarten festhalten und z. B. ein Tondichter, der gebrochene Tonlinien gemäß seinem Temperament verwendet, manchmal auch glattere Melodieen bringt, und ein Tondichter, der zufolge seiner Gemütswärme tiefe Tonlagen bevorzugt, manchmal auch höhere Tonlagen aufsucht. Es kommt eben immer nur darauf an, was überwiegt.

Der Unterschied in der Stärke der Gemütsbewegungen drängt sich bei der Musik von Berlioz, Liszt, Richard Wagner im Gegensatze zu Mozart, Händel, Beethoven, Brahms dem Auge wie dem Ohre geradezu auf.

Bei Mozart die übersichtliche, klare, einschmeichelnd weiche Melodieführung, die Vermeidung greller Unterschiede in der Lautheit, der ebenförmige Rhythmus:

[1]) Die Beispiele sind zum größten Teil, mit Genehmigung der C. H. Beckschen Verlagsbuchhandlung, Oskar Beck, München, meinem in ihrem Verlage erschienenen Buche: „Neue Entdeckungen von der menschlichen Stimme“ entnommen.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Arie des Titus (Tenor) aus „Titus“ von Mozart

Allegro



Bei Händel gewahren wir die gleichen Eigenschaften des Gemütsstils wie bei der vorhergehenden Mozartschen Stelle, nur daß Händel, wie vielleicht an diesem einzelnen Beispiele weniger ersichtlich, wenn auch durch das Tempo angedeutet, zu einer gewissen Schwere des Gemütsstils neigt.

Arioso für Tenor aus dem „Alexanderfest“ von Händel

Largo



Alle die Merkmale des Ausdrucks eines weichen Gemütslebens tragen auch die folgenden Stellen von Beethoven und Brahms.

Was die beiden folgenden Stellen von Beethoven betrifft, so sollen sie zugleich ein Beispiel für die bei einem und demselben Tondichter möglicherweise gegebene Verschiedenheit in der Schwere der ausgedrückten Gemütsbewegungen bilden. „Fidelio“ ist in seinem ganzen Umfang und sozusagen in jeder Note aus einem leichtbeweglichen Gemütsleben heraus geboren, die Neunte Symphonie aus einem schwerbeweglichen, pathetischen. Ich möchte gleich an dieser Stelle bemerken, daß alle diese Bezeichnungen sich nur auf das Gefühlsleben beziehen, auf

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

rein Seelisches, nicht etwa auf pathetischen Kunststil, oder gar auf irgendwelche dem Tondichter vorschwebenden moralischen oder philosophischen Anschauungen. Auf diesen Punkt werde ich nachher noch zu sprechen kommen.

Leichter Gemütsstil:

Finale des 2. Aktes aus „Fidelio" von Beethoven. Florestan (Tenor)

Allegro ma non troppo



Schwerer Gemütsstil:

Sopransolo aus der 9. Symphonie von Beethoven

Allegro assai



Leichter Gemütsstil:

Ständchen von Johannes Brahms, op. 106 No. 1 (Sopran)

Anmutig bewegt



Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

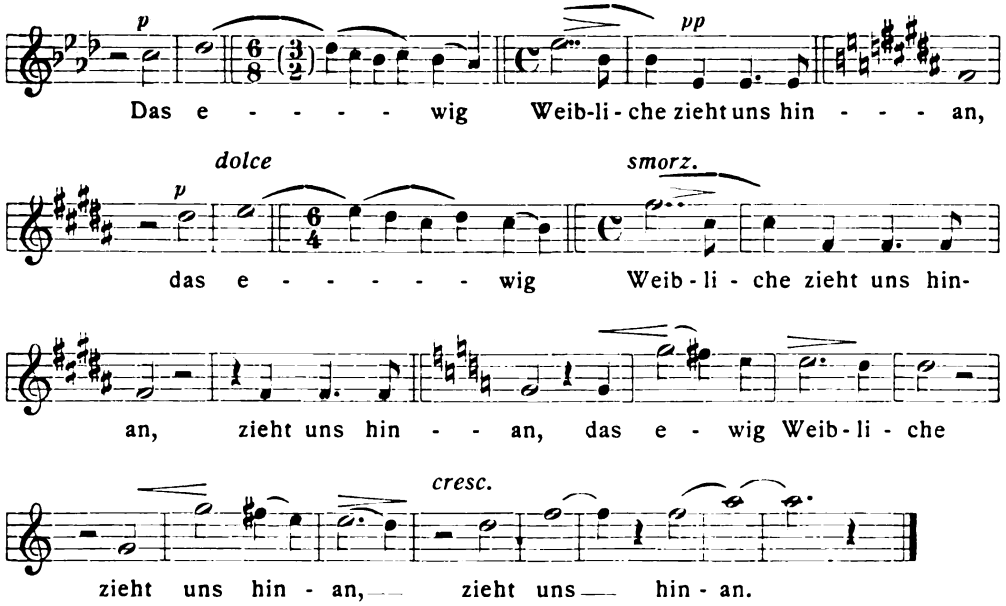


Ein anderes Gefühlsleben weht uns aus den nachfolgenden Beispielen entgegen. Ein Hauptmerkmal ist hier, daß eine Melodiephrase unmittelbar nacheinander in Tonlagen wiederholt wird, die um die kleinste gebräuchliche Tonstufe auseinanderliegen. Die Verwendung fanfarenartig weitschrittiger Tonstufen und andererseits wieder kleinster zeigt insbesondere die Stelle von Liszt; die Wagnersche namentlich die für den reinsten Ausdruck des Gefühlsstarken bezeichnende Chromatik. Die Berliozsche Stelle ist trotz ihrer Kürze geradezu ein Musterbeispiel für die unruhige, sich immer wieder gebrochen wendende, ungleichförmige Linienführung dieses Gemütsstils („unendliche Melodie").

Notturno aus „Beatrice und Benedikt" von Berlioz



Liszt, Eine Faustsymphonie. Tenor (Solo und Chor)



Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Quintett aus: „Die Meistersinger von Nürnberg“ von Richard Wagner

Eva (Sopran)



Bei der Betrachtung dieser Beispiele mögen sich dem Leser, wenn nicht schon vorher, Zweifel aufgedrängt haben, ob man überhaupt die verschiedenen Arten des Gemütsstils mit Sicherheit erkennen kann und ob nicht zu viele, vielleicht sogar unüberwindlich viele Momente bestehen, die ein klares Erkennen des Gemütsstils unmöglich machen. Solche Momente gibt es allerdings sehr viele. Man darf nicht das als Ausdruck des Gemütslebens ansprechen, was der Tondichter seinem Werke aus verstandesmäßigen, technischen, rein künstlerischen Gründen, eingefügt hat. Auch der Sinn des einer Tonlinie untergelegten „Textes“, die vertonte Wortdichtung also, ist, so sehr sie vielleicht den Tondichter zu bestimmter Gemütsbewegung angeregt, zur Beurteilung des Gemütsstils nicht direkt heranzuziehen. Es hat sich ergeben, daß die nämliche Wortdichtung in ganz verschiedenen Arten von Gemütsstil vertonbar ist. Beispiele hierfür werde ich im Folgenden anführen. Besonders zu beachten ist der Umstand, daß die eigentliche Gemütsstilart eines Tondichters in ihrer Reinheit dadurch gemindert sein kann, daß er im Banne einer Schule eine fremde Gemütsstilart unbewußt nachzuahmen sucht. Ein Tondichter mit weichem Gemütsleben führt, dem Beispiele berühmter Tondichter mit starkem Gemütsleben folgend, besondere Rhythmen, fünfteilige, siebenteilige, ein und bemüht sich, die Chromatik dieser nachzuahmen. Er übernimmt eine Tonlinienform, die bei jenen wirklich Ausdruck des Gemüts war, nur der Form wegen. Oder er ergeht sich in der bloßen, fast photo-

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

graphischen Nachahmung von Klängen und Geräuschen des täglichen Lebens usw.

Man kann sogar schon jetzt sagen: Der Gemütsstil des starken Fühlens in seiner reinsten Form, ist erst mit Berlioz, Liszt, Richard Wagner in Erscheinung getreten. Die vor ihnen lebenden Meister, wie Gluck, Bach, Hérold, Méhul, Cherubini u. A., mit starkem Gefühlsleben standen alle mehr oder minder im Banne des Gemütsstils weichen Gemütslebens in seiner heißeren oder kühleren Art, nämlich vor allem im Banne der italienischen Komponisten.

Das italienische Temperament zeichnet sich durch die größten Wärmesteigerungen, verbunden mit einer, auch der Masse der Deutschen eigenen Gefühlsmilde aus. Die deutsche Musik voll weichen Gemütslebens steht darum der italienischen Musik mit heißerem, jedoch auch weichem Gemütsleben näher, als die Musik des starken und zugleich kühleren Temperaments. Allein auch hier ergibt sich wiederum die Schwierigkeit, daß infolge der Rassenvermischung unter sogenannten deutschen Tonsetzern nicht wenige sind, die das heiße Temperament der Italiener besitzen, so z. B. Mozart, Schubert, Händel, Bruckner. Manche deutsche Tondichter besitzen auch das starke Temperament, das eigentlich der deutschen Gefühlsart — mit Charakter- und moralischer Stärke usw. hat das alles nichts zu tun, sondern nur mit reinem „Fühlen“ — fremd ist. Das Weiche, Sentimentale, Hingebende des deutschen Gemütes suchen wir z. B. vergeblich in der Musik von Richard Wagner, Gluck, Bach.

Das ist zunächst befremdlich. Allein wenn wir die Werke dieser Tondichter auf ihren Gemütsstil hin prüfen, so drängt sich uns diese Überzeugung geradezu auf.

Unter all dem zunächst Befremdlichen überrascht besonders ein Phänomen, an dem man bisher achtlos vorüberging. Es gibt Tondichter, die in allen ihren Werken die Melodie so führen, daß sie die höheren Tonlagen und höchsten Töne bevorzugen. Ihnen gegenüber stehen andere, welche die tiefere Tonlage und tiefe Töne bevorzugen. Der Ausdruck, vielfach auch die Akzente werden jeweils dort in die hohe oder hier in die tiefe Tonlage verlegt. Daneben gewahren wir auch Tondichter, die diese beiden Prinzipien der Melodieführung, das eine in dem einen Werk, das andere in dem anderen Werke verwenden. Stets aber bleibt das eine Prinzip der Melodisierung während des ganzen abgeschlossenen Werkes strikte beibehalten. Es handelt sich da ebenfalls um den Ausdruck von Wärmegraden des Fühlens, jedoch nicht um solche, die an eine Gemütsanlage — an ein Temperament — unveränderlich gebunden wären, so wie z. B. die Neigung zu raschem Tempo an das zur Hitze neigende, reinrassige italienische Temperament gebunden ist.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Der Unterschied der Melodieführung nach der Höhe und nach der Tiefe zeigt sich möglicherweise sogar auch da, wo dieselbe Wortdichtung von verschiedenen Dichtern vertont wurde.

Es zeigen das die nachstehenden Stellen aus Wolfs und Schuberts „Ganymed“:

Melodieführung von und nach der Tiefe:

Wolf: (Tenor oder Sopran)

Sehr gleichmäßige und ruhige Bewegung



Melodieführung von und nach der Höhe:

Schubert: (Sopran oder Tenor)

Etwas langsam



Wolf verwendet die Melodisierung, die ihre „Heimat“ in der tiefen Tonlage hat. Er beginnt in der Tiefe und kehrt fast mit jeder Phrase nach der Tiefe zurück, wenngleich er durchgehend auch hohe Tonlagen aufsucht

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Die beliebtesten Formen dieser Melodisierung sind folgende: ⌒ oder ⟍ (unbetont in der Höhe beginnend und mit Akzent in der Tiefe endend, oder eventuell wieder nach der Höhe zu verklingend ⩛).

Schubert wendet das umgekehrte Prinzip an, nebenbei bemerkt: das Prinzip, das der Goetheschen Sprachmelodie allein entspricht: er beginnt und betont in höherer Tonlage (z. B. innerhalb des Sopran- oder Tenor-Umfangs, aber auch des Alt- oder Baß-Umfangs) und sucht mit Vorliebe die höhere Tonlage auf. Diese Melodisierungsart verwendet mit Vorliebe folgende Formen: ⌣, ⟋, ⩓.

Schubert wie Wolf gehören zu jenen Tondichtern, die konstant an einem Melodisierungsprinzipe festhalten. Beethoven, Weber, Richard Wagner, Schumann, Händel und manche andere wenden dagegen in dem einen Werke das eine, in dem andern das andere Melodisierungsprinzip an. So ergeben die oben abgedruckten Beethoven-Beispiele beide Betonung nach der Höhe, während das nachfolgende Betonung nach der Tiefe bringt.

Beethoven. Beispiel für Melodisierung nach der Tiefe



„Die Meistersinger" (vergl. die obige Stelle) verwenden die Betonung nach der Höhe, ebenso wie „Der Ring des Nibelungen" und „Lohengrin", während „Der fliegende Holländer", „Tannhäuser", „Tristan und Isolde", sowie die fünf Lieder für eine Frauenstimme die Melodisierung nach der

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Tiefe anwenden. Man kann sich davon unschwer an der Hand des Klavierauszugs oder der Partitur überzeugen.

Weber z. B. verwendet in „Euryanthe" die Melodisierung nach der Tiefe, im „Freischütz" die nach der Höhe.

Geradezu frappant ist der Unterschied in der Melodisierung zwischen den Stellen, die Richard Wagner der „Iphigenie von Aulis" eingefügt hat, und der Gluckschen Melodisierung. Gluck melodisiert nämlich nach der Tiefe, und Richard Wagner in diesen Stellen gerade umgekehrt, nach der Höhe. Ich habe die Beispiele hierfür in meinem oben erwähnten Buche, in dem ich alle diese Fragen behandle, zusammengestellt (S. 106 ff.).

Dieses ganze Problem des Gemütsstils und seiner Arten mag bei der ersten Beschäftigung mit ihm sehr dornenvoll und mühselig erscheinen. Allein es ist zu bedenken, daß der Untersuchende über ein ganz besonderes Hilfsmittel verfügt: über seine Stimme. Wo die rein verstandesmäßige oder die gefühlsmäßige Untersuchung der Musik und der einzelnen Tonlinie versagen wollen, da bietet sich der Versuchsperson bei einigem Geschick die Möglichkeit, die Verschiedenheiten des Gemütsstils durch seine Stimme festzustellen. Auch hierüber muß ich auf mein Buch verweisen.

Geht die praktische Bedeutung der verschiedenen Gemütsstilarten, wie hier angedeutet sein mag, vor allem den Sänger und Redner an, so wird sie auch noch in anderer Hinsicht bedeutsam: sie wird unter Umständen zu einem Mittel, den streitigen oder fraglichen Urheber eines Werkes der Tonkunst festzustellen. Seit langem ist es z. B. streitig, ob das Lied: „Willst du dein Herz mir schenken" von Bach oder dem Italiener Giovannini sei. Eine Vergleichung des Gemütsstils der beiden ergibt jedoch, daß Bach stets den Gemütsstil des starken Fühlens besitzt und nach der Tiefe melodisiert, während Giovannini, als Italiener, den Gemütsstil des weichen und heißen Fühlens besitzt und nach der Höhe melodisiert. Es zeigen das die nachstehenden Beispiele, von denen das eine Gräfes „Sammlung auserlesener Oden" (1737) entnommen ist und mit Sicherheit von Giovannini herstammt.

An den Schlaf. Ode 19, Giovannini. (Sopran, Tenor)



Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



In dieser Ode tritt eine derartige Bevorzugung der hohen und höchsten Tonlagen zutage, daß sie schon fast nicht stärker sein könnte. Sie erinnert z. B. an die hohen und höchsten Tonlagen, die Beethoven in seiner Hohen Messe, dem Melodisierungsprinzipe nach der Höhe zu entsprechend, verwendet.

Ganz anders melodisiert Bach, der in der Tiefe beginnt und zur Tiefe zurückkehrt, nachdem er vorübergehend in der höheren Tonlage verweilt hat. Sogar trotz ähnlichen Textes melodisiert die von mir ausgewählte Arie von Bach ganz anders als das Lied, das unbedingt sonach Giovannini zuzuweisen ist. Dieser strebt sofort, nachdem er allerdings auch in der Tiefe, jedoch unbetont begonnen, der Höhe zu, wo er auch nach der Formel: ˇ^ den Akzent hinverlegt. Abgesehen von der Verschiedenheit der Melodisierung nach Höhe und Tiefe, besteht auch noch die Verschiedenheit im Flusse und im Rhythmus der Melodie, wobei Bachs Tonlinien deutlich auf den starken Gemütsstil, Giovanninis auf den weichen Gemütsstil hinweisen.

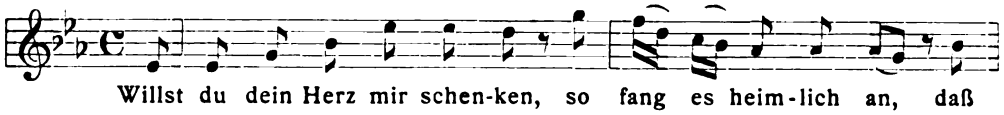
Starker Gemütsstil, Betonung in der Tiefe:

Arie für Sopran aus der Matthäuspassion von Bach



Weicher Gemütsstil, Betonung in der Höhe:

Willst du dein Herz mir schenken (Sopran) von Giovannini



Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



Die große Gesetzmäßigkeit, die hier herrscht, mag aus diesen immerhin kurzen Darlegungen vielleicht nicht so überzeugend hervorgehen. Ich möchte jedoch wünschen, daß sie manchen veranlassen, sich eingehender mit diesen Fragen zu beschäftigen.

Daß den Gesetzen des Gemütsstils nicht bloß die Werke der Tonkunst, sondern auch die der Wortdichtkunst unterliegen, ja sogar die Alltagsrede in gewissen Grenzen, habe ich bereits an anderer Stelle („Die Musik", Jahrg. VIII, Heft 24, S. 348ff., „Das Musikalische im gesprochenen Wort") ausgeführt.

Ein demnächst erscheinendes praktisches Handbuch „Sprache, Gesang und Körperhaltung" wird im allgemeinen die gesamte abendländische Sprach- und Musikliteratur unter den neuen Gesichtspunkten behandeln

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



VERZEICHNIS VON SONATEN FÜR VIOLINE UND KLAVIER JETZT LEBENDER KOMPONISTEN

von Prof. Dr. Wilhelm Altmann-Berlin



Von gelegentlichen Gesprächen mit Künstlern habe ich von diesen oft betonen hören, daß es ihnen an der Möglichkeit fehle, eine Übersicht über die vorhandene Literatur zu gewinnen, um auf diese Weise ein neues Repertoire sich zusammenzustellen; überhaupt fehle es an Hilfsmitteln. So unberechtigt ist dieser Einwand nicht; besitzen ja bei weitem nicht alle Musikalienhandlungen das große, in der Hauptsache freilich nur Deutschland berücksichtigende „Handbuch der musikalischen Literatur", durch dessen Herausgabe der Verlag Fr. Hofmeister in Leipzig sich ein unvergleichliches Verdienst erworben hat.

Um nun wenigstens etwas Positives zu leisten und wenigstens einem kleinen Teile der Künstler zu nützen, habe ich den Versuch unternommen, ein Verzeichnis von Sonaten für Violine und Klavier jetzt lebender Komponisten zusammenzustellen.[1]) — Ich gebe freilich zu, daß in meiner Liste vielleicht doch gelegentlich ein schon toter Komponist vorkommt, und daß man auf ihr den Namen manches kürzlich Gestorbenen (z. B. Thuille) lieber sehen würde, als den von Tonsetzern, die zwar noch leben, für uns aber doch schon tot sind. — Daß ich gerade die (Original-) Sonaten für Violine und Klavier gewählt habe, geschah vor allem, weil ich beobachtet habe, daß gerade auf diesem Gebiete das Repertoire heutzutage ungemein einseitig ist. Das typische Programm eines Sonatenabends ist: Beethoven (in der Regel die sogenannte Kreutzer-Sonate oder die in c-moll, seltener die in G-dur op. 96), eine der drei von Brahms, die von César Franck; gelegentlich erscheinen als Abwechselung Grieg, Lazzari, Mozart und Reger. Wie groß die Zahl der vorhandenen Violin-Sonaten lebender Tonsetzer aber ist, ersieht man aus der nachfolgenden Liste, die auch die ausländischen Komponisten berücksichtigt. Wenn ich bedenke, wie wenige dieser Sonaten im Laufe der letzten zehn Jahre in der sogenannten Musikmetropole Berlin öffentlich gespielt worden sind, dann kann ich nur sagen: die heute lebenden Komponisten, soweit sie nicht Richard Strauß oder Max Reger heißen, sind zu bedauern. Ebenso gilt dies von den Musikverlegern, die sicherlich von mancher der von mir aufgeführten, sehr be-

[1]) Ein Kammermusik-Katalog wird voraussichtlich Ende dieses Jahres erscheinen.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

achtenswerten Sonaten noch nicht 25 Exemplare verkauft haben. Kann man es ihnen unter diesen Umständen verdenken, wenn sie Sonaten gar nicht mehr recht drucken und, falls sie einmal sich doch zum Verlag entschließen, dafür in der Regel gar kein Honorar zahlen wollen?

In der nun folgenden Liste ist der Verlag, von dem das betreffende Werk jetzt zu beziehen ist, kurz angegeben und gelegentlich auch das Erscheinungsjahr. Ein Teil dieser Sonaten ist von mir, soweit die Verleger sie eingeschickt hatten, in den bisher erschienenen Jahrgängen der „Musik" besprochen worden; wenn dies der Fall war, ist von mir in eckiger Klammer der betreffende Jahrgang und das betreffende Heft angegeben worden.

Akimenko, Th., op. 32.	Jurgenson, Moskau (1907) [VIII, 15].
Altès, Ernest, op. 31.	Durand, Paris.
Andreae, Volkmar, op. 4.	Schott, Mainz.
Anzoletti, Marco, c-moll.	Breitkopf & Härtel, Leipzig.
Ashton, A., op. 3.	„ „ „ „
„ „ op. 38.	Simrock, Bonn.
„ „ op. 99.	„ „
Averkamp, A. op. 2.	Praeger & Meier, Bremen.
Backer-Lunde, Joh., op. 15.	Warmuth, Christiania.
Baeker, Ernst, op. 8.	Michow, Berlin.
Barnekow, Chr., op. 23.	Universal-Edition, Wien.
Barns, Ethel, op. 9.	Schott, Mainz.
Barth, Richard, op. 20.	Simrock, Berlin (1907).
„ Rudolf, op. 7.	Rieter-Biedermann, Leipzig (1883).
Bassnine, N., op. 7.	Hamelle, Paris.
Beckman, Bror, op. 1.	Musikal. Kunstföreningen, Stockholm.
Behm, Eduard, op. 15.	Ries & Erler, Berlin (1899) [II, 13].
Berger, Wilhelm, op. 7.	Praeger & Meier, Bremen.
„ „ op. 29.	Peters, Leipzig.
„ „ op. 70.	Simon, Berlin (1898) [II, 5].
Bergh, Rudolf, op. 20.	Dreililien, Berlin (1906).
Berghout, Joh., op. 47.	Steingräber, Leipzig (1910).
Bernard, Emile, op. 48.	Durand, Paris.
Berwald, W., op. 21.	Breitkopf & Härtel, Leipzig.
„ „ op. 32.	Süddeutscher Musikverlag, Straßburg i. Els. (1905) [V, 15].
Bezecny, Emil, op. 3.	Breitkopf & Härtel, Leipzig.
Bleichmann, Julius, op. 15.	Jurgenson, Moskau (1904).
Bossi, M. Enrico, (No. 1) e-moll.	Breitkopf & Härtel, Leipzig (1893).
„ „ „ op. 117.	Kistner, Leipzig.
Bourges, Maurice, e-moll.	Hamelle, Paris.
Branco, Luiz de Freitas, s. Freitas Branco.	
Brockway, H., op. 9.	Schlesinger, Berlin (1894).
Brucken-Fock, G. H. G. van, op. 23.	Noske, Middelburg (1907) [VIII, 6].
Busoni, Ferruccio B., op. 29.	Rahter, Leipzig.
„ „ „ op. 36a.	Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Buttykay, Akos v., op. 10.	Zimmermann, Leipzig (1908) [VIII, 7].
Catoire, G., op. 15.	Jurgenson, Moskau (1904).
„ „ op. 20 „Poème".	Russischer Musikverlag, Berlin (1909).
Chevillard, Camille, op. 8.	Durand, Paris (1894).
Cristiani, Giuseppe, g-moll.	Jurgenson, Moskau (1907) [IX, 2].
Crome, Fritz, op. 3.	Hansen, Kopenhagen (1905).
Davies, H. Walford, op. 7.	Novello, London (1900).
Delune, Louis, d-moll.	Breitkopf & Härtel, Brüssel (1906) [VII, 4].
Diemer, Louis, op. 20.	Durand, Paris.
Dreßler, Friedr. Aug., op. 10.	Bote & Bock, Berlin.
Dubois, Théodore, A-dur.	Heugel, Paris (1900).
Dumas, Louis, d-moll.	Leduc, Paris (1906).
Duperier, Jean, op. 7.	Edition Mutuelle, Paris (1909).
Enesco, Georges, op. 2.	Enoch, Paris (1898).
„ „ op. 6.	„ „ (1901).
Erb, Maria Josef, op. 21.	Universal-Edition, Wien.
Esposito, Michele, op. 32.	Schott, Mainz (1904).
Fauré, Gabriel, op. 13.	Breitkopf & Härtel, Leipzig.
Fitelberg, Gregor, op. 2.	Gebethner & Wolff, Warschau.
„ „ op. 12.	Stahl, Berlin (1906) [VI, 3].
Flem, Paul de, g-moll.	Edition Mutuelle, Paris.
Franck, Richard, op. 14.	Schlesinger, Berlin [II, 7].
„ „ op. 35.	„ „
Freitas Branco, Luiz de, A-dur.	P. Pabst, Leipzig (1909).
Freudenberg, Wilhelm, op. 20.	Hofmeister, Leipzig.
Frey, Martin, op. 26.	Steingräber, Leipzig (1907).
Fuchs, Robert, op. 20.	Kistner, Leipzig.
„ „ op. 33.	„ „
„ „ op. 68.	„ „ [II, 23].
„ „ op. 77.	Robitschek, bzw. Universal-Edition, Wien (1904) [VI, 22].
Gedalge, André, op. 12.	Enoch, Paris (1907).
„ „ op. 19.	„ „
Gernsheim, Friedrich, op. 4.	Rieter-Biedermann, Leipzig.
„ „ op. 50.	„ „ „ (1885).
„ „ op. 64.	„ „ „ (1898).
Glaß, Louis, op. 7.	Hainauer, Breslau (1895).
„ „ op. 29.	Hansen, Kopenhagen (1909).
Gleitz, Karl, op. 3.	Großcurth, Berlin (1895).
Goedicke, A., op. 10.	Jurgenson, Moskau.
Goetze, Ed. Diederich, op. 21 (alla antica).	Hug, Leipzig (1907).
Goldmark, Carl, op. 25.	Schott, Mainz.
„ Rubin, op. 4.	Breitkopf & Härtel, Leipzig (1900).
Gompertz, Richard, g-moll.	Wernthal, Berlin.
Gottlieb-Noren s. Noren.	
Grädener, Hermann, op. 35.	Doblinger, Wien [II, 23].
Grovlez, Gabriel, d-moll.	Durand, Paris (1909).
Grüel, Eugen, op. 11.	W. Schmid, Nürnberg.
„ „ op. 14.	„ „ „

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Haas, Joseph, op. 21.	Rahter, Leipzig (1908) [VIII, 15].
Halphen, Fernand, cis-moll.	Hamelle, Paris.
Hansen, Robert, op. 1.	Hansen, Kopenhagen.
Heidrich, Max, op. 12.	C. F. Schmidt, Heilbronn.
Heinrich XXIV., Prinz Reuß, op. 5.	Peters, Leipzig.
„ „ op. 21.	Schuberthaus, Wien [V, 15].
Helsted, Gustav, op. 13 und 20.	Hansen, Kopenhagen.
Hennessy, Swan, op. 14.	Schott, Mainz.
Henriques, Fini, op. 10.	Hansen, Kopenhagen.
Herman, Reinh. L., op. 3.	Bornemann, Berlin.
„ „ op. 57.	Steingräber, Leipzig (1904).
Hermann, Hans, op. 8 (Suite in Sonatenform).	Heinrichshofen, Magdeburg.
„ Rob., op. 13.	Hofmeister, Leipzig (1906) [V, 21].
Heyerdahl, Anders, C-dur.	Warmuth, Christiania.
Høeberg, Georg, op. 1.	Hansen, Kopenhagen (1905) [IV, 21].
Holländer, Gustav, op. 59.	Simrock, Berlin.
Hollins, Dorothea, g-moll.	Doblinger, Wien.
Holmberg, Betsy, op. 2.	Warmuth, Christiania.
Hubay, Jenö, op. 22.	Hamelle, Paris.
Huber, Hans, op. 18.	Ries & Erler, Berlin.
„ „ op. 42.	Breitkopf & Härtel, Leipzig.
„ „ op. 67.	Siegel, Leipzig.
„ „ op. 102.	Breitkopf & Härtel, Leipzig.
„ „ op. 112.	Kistner, Leipzig.
„ „ op. 116 (appassionata).	Breitkopf & Härtel, Leipzig [II, 13].
„ „ op. 119 (graziosa).	Kistner, Leipzig [III, 9].
„ „ op. 123 (lirica).	Simrock, Berlin (1907).
Hummel, Ferdinand, op. 24.	M. Brockhaus, Leipzig (1881).
Huss, Henry Holden, op. 19.	Schirmer, New-York.
Hutschenruyter, Wouter, op. 3.	Schott, Mainz.
Jenner, Gustav, op. 8.	Süddeutscher Musikverlag, Straßburg [III, 10].
Jentsch, Max, op. 23.	Junne, Leipzig (1905) [VI, 10].
Jiranek, Alois, a-moll.	M. Urbanek, Prag (1905).
Jongen, Joseph, op. 27.	Schott frères, Brüssel (1906).
„ „ op. 34 E-dur.	Durand, Paris (1910).
Ippolitoff-Iwanoff, Michael, op. 8.	Rahter, Leipzig.
Jung, August, op. 2.	Hainauer, Breslau (1905) [VI, 3].
Juon, Paul, op. 7.	Schlesinger, Berlin (1898) [I, 10].
Kämpf, Karl, op. 23.	Kahnt, Leipzig (1904).
Kahl, Jos. Oskar, A-dur.	Rieter-Biedermann, Leipzig (1903).
Kahn, Robert, op. 5.	Bote & Bock, Berlin.
„ „ op. 26.	Leuckart, Leipzig.
„ „ op. 50.	Bote & Bock, Berlin (1907) [VII, 10].
Kaun, Hugo, op. 82.	Heinrichshofen, Magdeburg (1908) [IX, 6].
Kersbergen, J. W., op. 4.	Noske, Middelburg (1901) [II, 5].
Kes, Willem, op. 4.	Rieter-Biedermann, Leipzig (1884).
Klauwell, Otto, op. 6.	Kahnt, Leipzig.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Klein, Bruno Oskar, op. 31. Simrock, Berlin (1904) [IV, 5].
Klingler, Karl, op. 5. Ries & Erler, Berlin.
„ „ II. Sonate C-dur. Selbstverlag, Berlin.
Koeßler, Hans, e-moll. Süddeutscher Musikverlag, Straßburg.
Krehl, Stefan, op. 8. Breitkopf & Härtel, Leipzig.
Kroeger, E. R., op. 32. „ „ „ „
Kryjanowsky, J., op. 4. Belaieff, Leipzig (1906).
Kuller, Kor, g-moll. Noske, Middelburg.
Kuyper, Lize, A-dur. „ „ [II, 20].
Labor, Jos., op. 5. Breitkopf & Härtel, Leipzig.
Lacombe, Paul, op. 8. „ „ „ „
„ „ op. 17. „ „ „ „
„ „ op. 98. Hamelle, Paris.
Lambrechts-Vos, Anna, op. 6. Harmonie, Berlin (1909).
Lange, Samuel de, op. 19. R. Forberg, Leipzig.
„ „ „ op. 29. Rieter-Biedermann, Leipzig (1880).
„ „ „ op. 48. „ „ „ (1888).
„ „ „ op. 69. „ „ „ (1896).
Lauber, Jos., op. 4. Siegel, Leipzig.
„ „ op. 9. „ „
„ „ op. 28. Fostiach, Lausanne (1908).
Lauweryns, Georges, „Pathétique“. Breitkopf & Härtel, Brüssel (1909).
Lazzari, Sylvio, op. 24. Durand, Paris (1894).
Le Beau, Luise Adolpha, op. 10. Ries & Erler, Berlin.
Lekeu, Guillaume, G-dur. Rouart, Paris (1907).
Levy, Martin, No. 1 f-moll. Bote & Bock, Berlin.
„ „ No. 2 e-moll. „ „ „ „
„ „ No. 3 c-moll. „ „ „ „ (1907).
Liljefors, Ruben, a-moll. Abr. Hirsch, Stockholm (1910).
Luzzatto, F., op. 32. Schott, Mainz.
Maillard, D., c-moll. Leduc, Paris (1908).
Malichevsky, W., op. 1. Belaieff, Leipzig (1902) [IV, 15].
Malling, Otto, op. 57. Rahter, Leipzig.
Melcer, Henryk, G-dur. Piwarski, Krakau.
Melville, M., op. 5. Simrock, Berlin.
Meyer, Albert, op. 14. Hug, Leipzig (1908) [VIII, 15].
Miguez, Leop., op. 14. Rieter-Biedermann, Leipzig.
Moor, Emanuel, op. 12. Rosé, Wien.
„ „ op. 21. Schott, London.
„ „ op. 23. Gutmann, Wien.
„ „ op. 51. A. Schmid Nachf., München.
„ „ op. 54. „ „ „ „
„ „ op. 56. „ „ „ „ (1905).
„ „ op. 74. Siegel, Leipzig (1909).
Müller-Hermann, J., op. 5. Doblinger, Wien.
Naprawnik, Ed., op. 52. Jurgenson, Moskau.
Nicolaiew, Leon, op. 11. „ „ (1908) [IX, 2].
Nielsen, Carl, op. 9. Hansen, Kopenhagen.
Niggli, Friedrich, op. 7. Hug, Leipzig [II, 23].

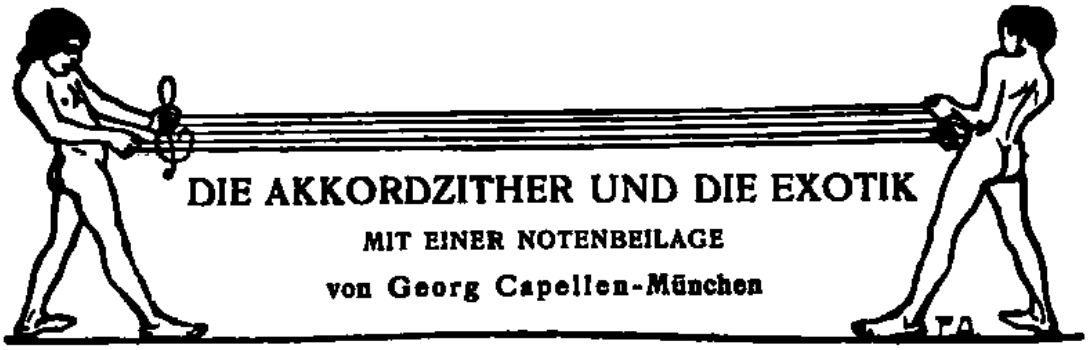
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Noren, H. Gottlieb, op. 33.	Bote & Bock, Berlin (1909) [IX, 7].
Novikoff, S., F-dur.	Jurgenson, Moskau (1905).
Ohe, Adele aus der, op. 16.	Schirmer, New York.
Paderewski, Ignaz, op. 13.	Bote & Bock, Berlin.
Pâque, Desiré, op. 32.	Breitkopf & Härtel, Leipzig.
Paur, Emil, op. 6.	Nagel, Hannover.
Perleberg, Arthur, op. 8.	Raabe & Plothow, Berlin (1905).
Peterson-Berger, Wilhelm, e-moll.	Lundqvist, Stockholm.
Philip, Achille, cis-moll.	Édition Mutuelle, Paris (1908).
Pierné, Gabriel, op. 36.	Durand, Paris.
Platen, Horst, cis-moll.	Hamelle, Paris (1909).
Pommer, W. H., op. 17.	Rahter, Leipzig (1905).
Posa, Oskar C., op. 7.	Simrock, Berlin.
Prohaska, Karl, op. 1.	Eulenburg, Leipzig.
Puchat, Max, D-dur.	Klemm, Leipzig (1898).
Rabl, Walter, op. 6.	Simrock, Berlin.
Randegger, Alb., jr., op. 15.	Novello, London (1903).
Ratez, Émile, op. 40.	Leduc, Paris.
Reger, Max, op. 1.	Augener, London.
„ „ op. 3.	„ „
„ „ op. 41.	Universal-Edition, Wien [II, 7].
„ „ op. 72.	Bote & Bock, Berlin [III, 24].
„ „ op. 84.	„ „ „ „ (1905).
„ „ op. 103b, No. 1, 2.	„ „ „ „ (1909).
Rehberg, Willy, op. 10.	Siegel, Leipzig.
Reuss, August, op. 27.	German, München (1910).
„ Heinrich XXIV. j. Linie s. Heinrich.	
Röntgen, Julius, op. 1.	Breitkopf & Härtel, Leipzig.
„ „ op. 20.	„ „ „ „
„ „ op. 40.	Noske, Middelburg (1904) [VI, 4].
Ropartz, J. Guy, d-moll.	Durand, Paris (1908).
Rüfer, Philipp, op. 1.	Breitkopf & Härtel, Leipzig.
Saar, Louis V., op. 44.	Siegel, Leipzig (1904).
Saint-Saëns, Camille, op. 75.	Durand, Paris.
„ „ „ op. 102.	„ „ [V, 12].
Samazeuilhe, Gustave, e-moll.	„ „
Sandberger, Adolf, op. 10.	Siegel, Leipzig.
Scalero, Rosario, op. 12.	Breitkopf & Härtel (1910).
Schäfer, Dirk, op. 4.	Noske, Middelburg (1901) [II, 5].
„ „ op. 6.	Breitkopf, Leipzig (1904) [IV, 21].
Scharwenka, Philipp, op. 110.	Breitkopf & Härtel, Leipzig, (1900).
„ „ op. 114.	„ „ „ (1904) [IV, 5].
„ Xaver, op. 2.	„ „ „
Scheinpflug, Paul, op. 13.	Heinrichshofen, Magdeburg (1908) [VIII, 15].
Schmidt, Leopold, op. 4.	Eisoldt & Rohkrämer, Berlin.
Schoeck, Othmar, op. 16.	Hug, Leipzig (1909) [IX, 20].
Scholz, Bernhard, op. 20.	Schott, Mainz.
Schrattenholz, Leo, op. 37, No. 1, 2.	Simrock, Berlin (1905).

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Schumann, Georg, op. 12. Leuckart, Leipzig.
Schütt, Ed., op. 26. Rahter, Hamburg.
Sherwood, Percy, op. 12. Ries & Erler, Berlin (1907).
Simonetti, Achille, Sonate Nr. 1. Decourcelle, Nizza.
„ „ op. 9. „ „
Sinding, Christian, op. 12. Hansen, Kopenhagen [VIII, 22].
„ „ op. 27. Peters, Leipzig [VIII, 22].
„ „ op. 73. „ „ (1905) [VIII, 22].
„ „ op. 99. Breitkopf & Härtel, Leipzig (1909).
Sjögren, Emil, op. 19. Peters, Leipzig.
„ „ op. 24. Hainauer, Breslau.
„ „ op. 32. „ „ [I, 5].
„ „ op. 47. Breitkopf & Härtel, Leipzig (1908) [VIII, 6].
Slunicko, Johann, op. 51. Hofmeister, Leipzig.
„ „ op. 57. Rieter-Biedermann, Leipzig (1906).
„ „ op. 60. Hofmeister, „ (1906) [VI, 22].
„ „ op. 67. „ „ (1908).
Smyth, E. M., op. 7. Rieter-Biedermann, „ (1887).
Sohns, Otto, d-moll. Süddeutscher Musikverlag, Straßburg [V, 14].
Stanford, Charles Villiers, op. 11. Ries & Erler, Berlin (1905).
Stenhammar, Wilhelm, op. 19. Hainauer, Breslau [IV, 3].
Stojanovits, Peter, op. 3. Doblinger, Wien (1906) [VI, 24].
Stojowski, Sigismund, op. 13. Stevens Comp., Boston (1894).
Straus, Oskar, op. 33. Schott, Mainz.
Strauß, Richard, op. 18. Universal-Edition, Wien.
Szanto, Theodor, Magyarország. Harmonie, Berlin (1909).
Thieriot, Ferdinand, op. 24. Siegel, Leipzig (1874).
„ „ op. 58. Rieter-Biedermann, Leipzig (1892).
Thomassin, Desiré, op. 72. Breitkopf & Härtel, Leipzig (1908) [VIII, 13].
Thomé, Francis, Es-dur. Hamelle, Paris (1900).
Verhey, Theod. H. H., op. 25. Schott frères, Brüssel.
Viardot, Paul, op. 5. Kahnt, Leipzig.
„ „ Sonate II, B-dur Hamelle, Paris.
Waghalter, Ignatz, op. 5. Rahter, Leipzig (1906) [VII, 15].
Weingartner, Felix, op. 42, No. 1, 2. Breitkopf, Leipzig (1907) [VII, 8].
Wickenhausser, Richard, op. 13. Kistner, Leipzig.
Widor, Charles Marie, op. 50. Hamelle, Paris.
Wieniawski, Jos., op. 34. Bote & Bock, Berlin.
Wiernsberger, J. A., op. 32. Hamelle, Paris.
Wiklund, Adolf, op. 5. Hansen, Kopenhagen.
Wilm, Nikolai v., op. 83. Universal-Edition, Wien.
„ „ „ op. 92. Rieter-Biedermann, Leipzig (1890).
Wolf-Ferrari, Ermanno, op. 1. Rahter, Leipzig (1902) [V, 6].
„ „ op. 10. „ „ [II, 23].
Woollett, Henry, E-dur. Hamelle, Paris.
Zeckwer, Cam. W., op. 7. Breitkopf & Härtel, Leipzig (1900).
Zellner, Julius, op. 20. Cranz, Leipzig.
„ „ op. 30. M. Brockhaus, Leipzig.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



DIE AKKORDZITHER UND DIE EXOTIK

MIT EINER NOTENBEILAGE

von Georg Capellen-München

Bereits im 2. Maiheft des Jahrgangs 1907 der „Musik" hatte ich am Schlusse meines Aufsatzes „Exotische Rhythmik, Melodik und Tonalität als Wegweiser zu einer neuen Kunstentwickelung" auf die Müllersche Akkordzither in der diatonischen Form „Monopol II" als ein zur Eingewöhnung in die exotische Tonwelt besonders geeignetes Instrument hingewiesen, nicht nur wegen des prächtigen, rauschenden Klanges seiner Stahlsaiten, sondern auch wegen seiner leichten Spielbarkeit, Handlichkeit und Billigkeit. Ich hatte damals an einigen „exotischen" Kadenzen nachgewiesen, daß die Akkordzither, die als ursprüngliches Dilettanteninstrument bisher nur zur Ausführung einfacher Volkslieder und Tänze diente, auch höheren Kunstzwecken dienstbar gemacht werden kann, ebenso wie Laute und Gitarre. Die Richtigkeit dieser Ansicht wird, wie ich glaube, durch meine inzwischen komponierten 21 exotischen Lieder mit Akkordzither-, Harfen- oder Klavierbegleitung (Manuskripte) bestätigt, von denen vier in der Notenbeilage dieses Heftes abgedruckt sind, im folgenden mit I bis IV bezeichnet. Die meisten Texte zu diesen Liedern entstammen der Sammlung „Japanische Novellen und Gedichte" von Paul Enderling (erschienen bei Reclam als No. 4747), die neuerdings auch Felix Weingartner zu seinen „Japanischen Liedern" benutzt hat (verlegt von Breitkopf & Härtel). In der Tat eignen sich diese wundervollen Impressionen vorzüglich zur Vertonung, da die mit wenigen Worten meisterhaft getroffene Stimmung nach musikalischer Ergänzung und Vertiefung geradezu verlangt. Für solche flüchtig hingeworfenen Gedichtimpressionen ist ein so einfaches und doch so romantisch klingendes Instrument wie die Müllersche Akkordzither „Monopol" wie geschaffen. — Zunächst über ihre Einrichtung und Technik folgendes: Das Instrument steht in G-dur und besitzt 26 Saiten, nämlich fünf mit I bis V numerierte Baßsaiten C, D, G, H, c und weiterhin stufenweise diatonisch sich anschließende Saiten bis zum dreigestrichenen c, mit 1 bis 21 beziffert (die Bezifferung ist nur für notenunkundige Spieler berechnet). Über dem Schalloch des Resonanzkastens sind sechs federnde Manualleisten angebracht, durch deren Niederdruck die nicht zu den leitereignen Akkorden gehörigen Töne ausgeschaltet werden. Auf diese Weise erhält man beim Anreißen der Saiten mit der rechten Hand und gleichzeitigem Niederdruck der mit A bis F bezeichneten Manuale mit der linken

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

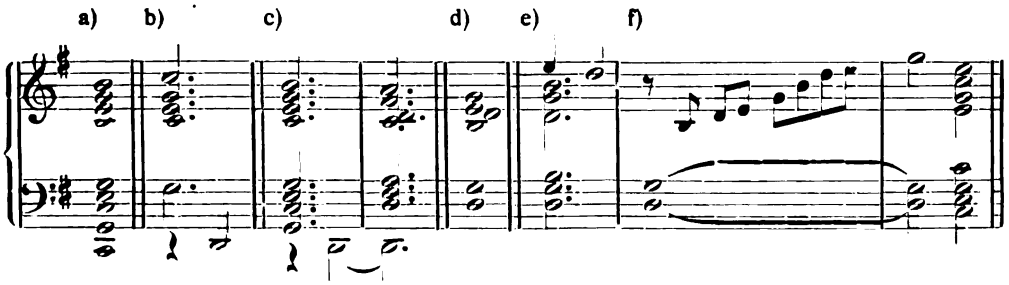
Hand der Reihe nach den C-dur Dreiklang, den D-dur Septimenakkord, den G-dur Dreiklang (also die Hauptakkorde der G-dur Tonart) und die Molldreiklänge über den Grundtönen E, A, H. Vollständig nehmen sich diese sechs Akkorde auf der Akkordzither so aus:

Fig. 1



Hervorgebracht werden diese Akkorde glissando, indem der am Daumen befestigte Zitherring von unten oder oben über sämtliche (tönende und stumme) Saiten fährt; natürlich können die Akkorde auch unvollständig zu Gehör gebracht werden. Das Streichen über die Saiten kann so schnell geschehen, daß die sämtlichen Akkordtöne fast gleichzeitig erklingen. Das hierbei unvermeidliche Anreißegeräusch wird sehr abgeschwächt, wenn man statt des Messingringes Hartgummi (oder Weichgummi) verwendet. Mit Messing wird der Klang heller und härter, mit Gummi dunkler und weicher. So wird man in I und III die Saiten mit Gummi, in II und IV aber mit Messing anreißen. Um die nachhallenden Akkorde schnell abzudämpfen, braucht man nur das sekundweise benachbarte Manual niederzudrücken, also zum tönenden C-Klange das h-moll Manual, zum D^7-Klange das e-moll Manual, zum G-Klange das a-moll Manual — und umgekehrt. Wollte man den C-Klang etwa mit dem G-Klange dämpfen, so würde in allen Oktaven der Ton g nachklingen, da dieser beiden Akkorden gemeinsam ist; bei Dämpfung des C-Klanges mit dem E-Klange würde dagegen das gemeinsame Intervall e g fortklingen usw. Ebenso würde von vornherein e g allein in allen Oktaven zum Tönen gebracht, wenn das C-dur- und das e-moll-Manual gleichzeitig betätigt würden. Das starke Nachhallen der Stahlsaiten gereicht übrigens dem Instrument sehr zum Vorteil, nicht nur wegen der so ermöglichten Pedaleffekte, sondern auch wegen der Vermehrung des harmonischen Materials durch Hinzufügung von Zusatztönen zu den gegebenen fortklingenden Akkorden. Beispiele in Fig. 2.

Fig. 2.



Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Bei a) ist der oberste (mit Loslassung des Manuals erzeugte) Ton h Zusatzton, bei b) der unterste Ton d, bei c) die Töne h und d, bei d) der mittlere Ton e, bei e) ist das e Vorhalt, bei f) ist der Akkord G^6 im Nacheinander seiner Töne dargestellt, die durch ihr Nachklingen eine Pedalwirkung hervorbringen. Der Klang solcher Harmonieen ist auf der Akkordzither von unbeschreiblichem poetischen Zauber. Ein spezieller Effekt dieses Instruments ist eine Kombination von Tonleiter- und Akkordglissando, wie sie das Lied II zur Illustration des Rossegewiehers verwertet (siehe die Fußnote daselbst). Auch von unten her kann das Tonleiterglissando mit nachheriger Akkordfeststellung erfolgen.

Wir sehen schon, die Akkordzither ist gar nicht so primitiv und einseitig, wie sie bei der bisherigen dilettantenhaften Verwendung zu sein schien; sie besitzt Effekte, die auf anderen Instrumenten gar nicht oder nur schwer zu erzielen sind. Daß die Akkordzither heute schon ganz vollkommen ist, will ich damit nicht behaupten. Durch Verstärkung der Resonanz könnte z. B. der Klang der Töne und Akkorde noch tragfähiger gemacht werden, falls nicht durch das Zusammenwirken mehrerer Zithern dieses Ziel erreicht werden soll.

Nicht zu verwechseln ist die Akkordzither mit der üblichen Konzertzither. Schon wegen der durchweg verwendeten Stahlsaiten hat die Akkordzither einen viel volleren, rauschenderen Klang als die Konzertzither mit ihren Begleitungssaiten aus Darm oder übersponnener Seide. Auch fehlt der Konzertzither die Vollgriffigkeit und leichte Spielweise der Harmonieen, wie sie der Akkordzither eigen ist. Endlich besitzt die Müllersche Akkordzither eine viel bessere Stimmhaltung als die Konzertzither, was, wie sich zeigen wird, für die Exotik sehr wichtig ist. Dagegen ist der Vorzug der Konzertzither, die durchgehende Chromatik, für den rein durchgeführten exotischen Stil bedeutungslos. Damit komme ich auf den Wert der Akkordzither für die Exotik zu sprechen. Bekanntlich sucht der von mir vertretene neue exotische Musikstil durch Übernahme der exotischen, zum Teil mit den alten Kirchenskalen identischen, Tonleitern den auf das traditionelle Dur und Moll beschränkten europäischen Tonartbegriff zu erweitern und so eine Differenzierung der modernen Kunst zu erreichen, ohne in überlebte Stilarten zurückzufallen. Das Problem besteht vor allem in der Gestaltung der mannigfachen exotischen Tonleitern zu wirklichen selbständigen Tonarten, derart, daß die jeweilige Skala nicht nur in der Melodie, sondern auch in der Harmonie mittels charakteristischer Kadenzbildung rein durchgeführt wird. Diesem Streben kommt die Monopolzither durch die Beschränkung von Melodie und Harmonie auf die einfache Tonleiter-Diatonik entgegen, sodaß auch die Harmonie keine anderen Töne als die zur Tonleiter (Melodie) gehörigen enthalten kann. Mit dieser Rück-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

kehr zur Einfachheit setzt sich die Akkordzithermusik in bewußten vollkommenen Gegensatz zur viel modulierenden, die Einheit der Tonart fast ganz aufgebenden modernen Musik. Die Akkordzithermusik kann und soll ein typisches Beispiel für die Möglichkeit neuer Wirkungen mittels der einfachen Diatonik sein, beruhend auf der Erweiterung unseres Tonartbegriffes durch die tonale Verselbständigung der exotischen Skalen. (Ausführliches hierüber im Anhange zu meiner „Fortschrittlichen Harmonie- und Melodielehre", C. F. Kahnt Nachfolger, Leipzig 1908). Zwar ist die Chromatik durchaus nicht unvereinbar mit der Exotik, die sich vielmehr zweifellos auch im chromatischen Sinne entwickeln wird (siehe am Schlusse von Lied IV in der Melodie es—e), — aber es ist sehr wichtig, zunächst einmal den neuen Stil in seiner ganzen Reinheit und Einfachheit wirken zu lassen, um den Kontrast gegen die moderne Musik möglichst empfindlich zu machen und zugleich um die Berechtigung des neuen Stiles voll zu erweisen. Natürlich wird sich die Macht der Gewohnheit in der zuerst befremdenden Wirkung solcher „exotischen" Musikstücke äußern, da das auf moderne Musik eingestellte und sozusagen erblich belastete Gehör sich nicht sofort auf anders geartete Melodik und Harmonik einstellen kann. „Entweder sagt man dann: ‚das mutet mich nicht an' und lehnt es kurzerhand ab, — das weitaus bequemere, aber auch sterilere Verfahren. Oder aber man versucht, sich mit dem eigenen Empfinden dem Fremden anzupassen, das eigene Empfinden allmählich so zu modifizieren, daß jener Konflikt verschwindet. Dieser Versuch kostet immer Arbeit und Anstrengung, aber sein Gelingen kann möglicherweise als wahrhaft fruchtbar sich erweisen, indem es zu einer Bereicherung und Erweiterung unseres musikalischen Empfindungsvermögens selbst führt." (Louis-Thuille, Harmonielehre, 1. Aufl. S. 383 in dem Kapitel „Über Kirchentonarten und Exotik".)

Eng mit dem Problem der Anpassungsfähigkeit hängt die Frage zusammen, ob solche neuartige Musik noch als natürlich und intuitiv, oder ob sie schon als gesucht, reflektiert, spekulativ gelten muß. Die geehrten Leser mögen hiernach selbst über die Wirkung der beigefügten Lieder entscheiden. Dabei wäre es mir interessant zu erfahren, ob der Eindruck von I wirklich derart ist, daß sich h-moll als selbständige Tonart gegenüber dem vorgezeichneten G-dur durchsetzt. In II wird zunächst ein ebenso geartetes h-moll wie in I vernommen (mit der „phrygischen" Tonleiter H c d e fis G a h). Mit der Wiederholung von „Zu der Heimat" tritt ein Übergang nach der Wurzeltonart G-dur dieses h-moll ein, bis sich schließlich C-dur in der „lydischen" Form: C d e fis G a h c festsetzt. — Um auch in exotischen Tonleitern musizieren zu können, die andere als zur G-dur Skala gehörige Töne aufweisen, muß eine entsprechende Umstimmung der Akkordzither

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

erfolgen. (Wegen der vorzüglichen Stimmhaltung des Instruments kann eine Erhöhung oder Erniedrigung um einen Halb- oder Ganzton ohne Beeinträchtigung der Tonreinheit sehr oft geschehen.) In III muß man alle e nach es und alle a nach as umstimmen, um die bekannte Zigeunertonleiter: C d es fis g as h c zu erhalten. Dieser Molltypus steht wegen der Leittöne as h unserm modernen Empfinden sehr nahe, aber die strenge Beibehaltung der Skalatöne in Melodie und Harmonie, die häufige Verwendung der charakteristischen Intervalle es—fis und as—h, endlich die Vermeidung der uns so geläufigen (auch in der Zigeunertonleiter liegenden) Kadenz G—C_0 sorgt in III für den exotischen Effekt und für die Aufrechterhaltung der Selbständigkeit dieses Moll. Ganz ungewöhnlich wird beim ersten Hören die melodische und harmonische Durchführung der chinesischen Ganztonleiter C d e fis gis as b c in IV wirken, aber ich glaube, daß, wie in den übrigen Liedern, so auch hier der gewählte Tonarttypus gut zu der Stimmung der Gedichte paßt. Übrigens ist in IV eine Hinneigung zum Musikstile Debussy's unverkennbar. Es ist sicherlich ein Vorzug der Akkordzither, daß deren Part ohne weiteres auch auf Harfe oder Klavier (mit dem nötigen harpeggiando und Pedalgebrauch) spielbar ist. Freilich wird man sich von der Wirkung insbesondere des Liedes IV keinen rechten Begriff machen können, ohne es auf der Akkordzither in jener seltsamen Stimmung gehört zu haben. Hat man diese Stimmung auf dem Instrument gemäß Fußnote zu IV festgelegt, so ergeben sich die Akkorde durch Betätigung der Manuale auch hier von selbst. Zu dem Glissando-Effekt bei „schweigt" ist zu bemerken, daß der Ton gis beim Streichen über die Saiten zweimal erklingt, da wegen der temperierten Stimmung der Töne ♯g=♭a ist. Ob auch für andere exotische Tonleitern die temperierte Stimmung des Klavieres oder die „natürlich-reine" oder die „pythagoreische" Stimmung zu wählen ist, für die Lösung dieses Problems bildet die Akkordzither ein interessantes Studienobjekt. Die natürlich-reine Stimmung würde erzielt, wenn man in der G-dur Tonleiter c—g, g—d, d—a als reine Quinten und die Töne e, h, fis als natürlich-reine Terzen von c bzw. g und d stimmte. (Die natürlich-reine Terz ist etwas tiefer als die temperierte.) Auf diese Weise bekämen die Hauptakkorde der Tonart: G, D^7, C einen wunderbaren Wohllaut. Die pythagoreische Stimmung träte ein, wenn man nur in Quinten stimmen würde: c—g—d—a—e—h—fis. Die „äolische" Mollskala g a b c d es f g kann entweder wie B-dur gestimmt werden oder wie folgt: c—g—d—a in reinen Quinten, c—es als temperierte kleine Terz, sodann es—b—f als reine Quinten.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



EINE RIESEN-ANTHOLOGIE DER ORGELMUSIK

von Joseph Schröter-Dresden

Im Laufe der letzten 20 Jahre ist gar manche Sammlung größeren oder geringeren Umfanges aus dem Gebiete der Orgelmusik, namentlich früherer Jahrhunderte, auf den Musikalienmarkt gebracht worden. Diese Werke hatten aber verschiedene Mängel. Oft standen sie in gar keinem Zusammenhange mit den Bedürfnissen des Gottesdienstes, am allerwenigsten des katholischen, mit dessen lateinischen Gesängen oder deutschen Kirchenliedern. Wer eines dieser Werke so oder so viel Mal durchgebraucht, ward schließlich seiner satt und müde und sehnte sich nach etwas anderem, besserem. Aber bald mußte er erkennen, daß auch eine neu erworbene Sammlung von Orgelkompositionen wieder alte Bekannte, höchstens zur Abwechslung auf drei Systemen und mit anderer Applikatur, enthielt. Einige Orgelbücher wiesen nur ganz kurze Stücke auf, andere vermieden gänzlich die schwierigen Tonarten. Fast immer fehlte es an direkt orgelmäßigen Stücken festlichen Charakters, zumal die größeren Fugen J. S. Bachs und seiner Schule teils zu kompliziert, teils zu wenig geeignet für den Gottesdienst erschienen wegen ihrer Länge und der Unruhe ihrer Bewegung. Die moderne Orgelmusik, ihre Technik, ihre Ausdrucksweise, ihr Stil, sie blieb vielen ein Buch mit sieben Siegeln, eine unbekannte Schönheit, da die Komponisten der Gegenwart meist nur nach teuren Einzelausgaben zu studieren waren, außerdeutsche Musiker keine deutschen Verleger gewählt hatten und die Sorge vor einem Fehlkauf die Organisten abhielt, auch nur zur Ansicht sich die Werke zeitgenössischer Tonsetzer zu erbitten. Vielleicht hat mancher kaum geahnt, welche musikalischen Größen im 20. Jahrhundert für die Königin der Instrumente schreiben. Eine ganze Anzahl von ihnen hat nicht den dornenvollen Weg über den Schreibtisch der musikalischen Sachverständigen des „Allgemeinen deutschen Cäcilienvereins“ gewählt, und vergeblich sucht man heute ihre sonst berühmten Namen in dem Cäcilienvereinskatalog. Namen wie Reger verursachen schon beim Lesen einen kleinen Schauder. Wer die armseligen Instrumente ältesten Schleifladensystems in diversen Stadt- und Dorfkirchen kennt, bei deren Dis-

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

position noch ein wenig musikalischer Pfarrer und die Herren Kirchenvorstände aus Bauern- und Handwerkerkreisen ein sachverständiges Urteil abgegeben haben, wenn nicht schon bei der Dimension der anzuschaffenden Orgel, so doch bei der Frage nach dem Material (Zink statt Zinn, Holzart, Holzstärke usw.), der kann es auch begreifen, wenn der an solchem Instrument waltende, wirklich modern gesinnte Organist sagt: „An meinem klapprigen, ächzenden, undichten, fauchenden, pfeifenden Positiv vergeht mir die Lust am Neuen und Unverbrauchten."

Auf Reisen da und dorthin kam ich zu dem betrüblichen Ergebnis, daß der lustige Volkmar und der fidele Karl August Kern neben dem seligen Heinrich Rinck noch immer ohne Auswahl auf dem Orgelpult zahlreicher Kirchen stehen. Und der Grund? Einer der bis jetzt erwähnten oder auch der leidige Kostenpunkt. Der Organist bezieht nicht so viel oder kann nicht so viel erübrigen, um Modernes und Wertvolles zu kaufen. Die Kirchenkasse tut meist gar nichts, nur selten etwas, nicht viel und das wenige noch widerstrebend. (Ausnahmen bestätigen die Regel.)

Da kommt nun im Jahr 1909 ein junger katholischer Priester, Lehrerssohn, namens Otto Gauß, Musikrepetent am Königlichen Wilhelmsstift zu Tübingen,[1]) selbst ausübender Organist und Sachverständiger in vielen anderen praktischen Musikfragen, wie sein mit Dr. Möhler bei Alber in Ravensburg herausgegebenes, höchst lesenswertes „Compendium der katholischen Kirchenmusik" beweist, und läßt bei Pawelek in Regensburg ein dreibändiges Werk „Orgelkompositionen aus alter und neuer Zeit", dem sich 1910 in der heißbegehrten 2. Auflage ein 4. Band zugesellt hat, erscheinen. Ich habe die Seiten gezählt: 323, 355, 381, 469 Seiten Quartformat. Ich habe die vier Bände auch gewogen: ungebunden 10,5 kg. Ich habe die Stärke aller vier Bände gemessen: 13 cm und dies alles für 20 Mark, gebunden 26 Mark. Doch wird nicht nach Seitenzahl und Gewicht, sondern nach dem Inhalt geurteilt. — Im ersten Bande, der das Zeitalter 1510—1785 (Andreas Gabrieli bis Johann Christian Kittel) umfaßt, finden sich 141 Kompositionen von 59 verschiedenen Meistern, darunter 80 Stücke aus der Periode vor Johann Sebastian Bach, was allein schon ein Verdienst bedeutet.

Kristallisiert sich Band I um die Namen Bach (32 Kompositionen) und Händel (8 Kompositionen), so weist der zweite Teil des Werkes Namen wie Seeger, Rembt, Albrechtsberger, M. G. Fischer, Hesse, Brosig, auch Haydn, Mozart, Mendelssohn, Schubert, Schumann, Liszt und Beethoven auf. Bei der Menge des Gebotenen läuft schließlich einmal Mittelware, selbst von sonst unantastbaren Größen, unter; kein Wunder: denn die

[1]) jetzt Dompräbendar in Rottenburg a. N.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Absicht, für die Orgel oder gar den liturgischen Gottesdienst zu schreiben, lag ihnen doch manchmal ferner als irgend etwas anderes. Wirkungsvoll, wuchtig beschließt J. G. E. Stehle diesen Saal der musikalischen Galerie mit einigen Choralvorspielen und zwei Festphantasieen. Mag sein, daß der eine oder andere Komponist noch mehr zu Worte hätte kommen können, mag sein auch, daß die Reihe der Orgelberühmtheiten aus der Zeit nach dem großen Thomaskantor sich noch hätte erweitern lassen, fest aber steht: instruktiver, systematischer, zweckmäßiger als in diesem „Fugenlexikon" ist kaum eine Zusammenstellung den Organisten geboten worden. Dieser zweite Band von Giambattista Martini (1706—84) bis Johann Gustav Eduard Stehle (geb. 1839) weist an 80 Originalbeiträge oder doch noch nicht freie Kompositionen auf, die mit Kosten oder wenigstens nach umfänglichen Bemühungen von Herausgeber und Verleger erworben wurden. Bewährte Meister Italiens, Spaniens, Englands, Böhmens und Deutschlands sprechen hier zu uns, nicht immer in Tönen, die, aus dem Gottesdienst entstanden, wieder dem Gottesdienst dienen. Aber wer sich in einsamen Stunden, allein mit sich und Gott, an seiner geliebten Orgel in den Geist auch dieser Kompositionen vertieft, der wird begeistert und gelabt die Orgelbank verlassen, ebenso gelabt, als hätten aus dem Klavier Mozart und Beethoven gesprochen.

Das 19. Jahrhundert war eifrigst auf Vervollkommnung des Orgelbaues bedacht, ganz besonders in Deutschland. Erhöhte Leistungen der Orgelbaukunst ermöglichten eine erhöhte Technik des Orgelspieles, weckten die Lust der Tonsetzer aller Nationen. Wieder war es vor allen das deutsche Volk, das sich seiner musikalischen Mission auf dem Gebiete der Orgelkunst bewußt blieb. Deutschen Komponisten hat darum Otto Gauß die 381 Druckseiten seines dritten Bandes eingeräumt. Wie zwei Eckpfeiler stehen am Eingange Joseph Rheinberger, am Ende Max Springer, der vielseitig bewährte Organist der Abtei Emaus in Prag. Das Springer'sche Stück ist eine Improvisation über ein Thema von Gabrieli, dessen Ricercare den ersten Band und damit das ganze Werk eröffnet hatte. Zwischen Rheinberger und Springer stehen 65 andere Meister der Gegenwart mit Fugen, Fughetten, Präludien, Postludien usw.

Schon nach oberflächlichem Durchsehen der drei ersten Bände erstaunt man nicht mehr darüber, daß Kritiker aller Zungen schon nach dem Erscheinen des dritten Bandes in helles Entzücken gerieten. P. S. Rung-Keller-Kopenhagen ruft aus:

„Das Werk ist ohne Zweifel die interessanteste Sammlung der Welt."

Im „Literarischen Ratgeber" heißt es:

„Wenn der Verlag noch nichts als dieses wirklich ohne Phrase monumental zu nennende Werk herausgegeben hätte, so würde er sich bleibenden Dank verdient

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

haben. Eine solche vortreffliche und zweckmäßig alle an sie etwa zu stellenden Anforderungen erfüllende Sammlung existiert nirgends noch ... Seine Bedeutung ist eine dreifache: eine historische, eine kirchliche und eine pädagogische ... Der Herausgeber hat mit dieser Orgelchrestomathie eine jahrelange Riesenarbeit geleistet, möge der Erfolg der Aufnahme der Arbeit gleichstimmen."

Kurz vor Weihnachten 1909 zeigte mir der Herausgeber das Erscheinen der zweiten Auflage und eines hinzugefügten vierten Bandes mit Werken 103 modernster Komponisten an. Dieser vierte Band ist mit 489 Notenseiten der stärkste geworden. 138 Stücke aller Gattungen haben hier Platz gefunden. Den festlichen Reigen eröffnen die Romanen: Italiener, Spanier, Portugiesen und Franzosen. Unter den Italienern ragen hervor die Gebrüder Bossi, Philipp Capocci, der blinde Professor am Musikinstitut zu Padua: Bottazzo. Einige von ihnen besuchten deutsche Musikschulen, z. B. Tebaldini, Perosi (Direktor der Sixtinischen Kapelle), Pagella. Der französische Rheinberger: Guilmant steht neben dem fruchtbaren Widor. Eine Anzahl französischer Komponisten der Gegenwart haben die „Ecole Niedermeyer" absolviert, von deren Gründer Louis Niedermeyer gleichfalls zwei Kompositionen aufgenommen sind. Von den Niederländern und Belgiern seien vor allem Edgar Tinel und sein verstorbener Lehrer Alphonse Mailly erwähnt, sowie der durch ein preisgekröntes Streichquartett bekannt gewordene Joseph Jongen. Kurz vor Erscheinen des vierten Bandes, im November 1909, starb der 89jährige Joseph Beltjens in seiner Vaterstadt Roermond, völlig erblindet. Ein lydisches und ein phrygisches Nachspiel — in den Kirchentonarten war Beltjens Spezialist — werden seinen Namen noch einmal in die Erinnerung rufen und den Wunsch lebendig machen, sein musikalischer Nachlaß möge geschickte Bearbeiter, bereitwillige Verleger und pietätvolle Käufer finden. Jan Albert van Eyken und Johann Litzau fehlen gleichfalls nicht. Unter den Engländern und Amerikanern entdecken wir neben Nicholl, Nard und Prout den kritischen Jesuitenpater Ludwig Bonvin, z. Z. Musikdirektor am Canisiuskolleg zu Buffalo, und den nach Amerika ausgewanderten Westfalen Middelschulte, dessen glänzende Orgeltechnik und auch in Deutschland anerkannte Kompositionsgabe ihn auf die Programme deutscher Orgelkonzerte gebracht haben. Unter den Größen Dänemarks, Norwegens und Schwedens steht auch Niels Gade, gestorben 1890. Eine Anzahl Polen sind mit elf Stücken vertreten; der in Berlin-Moabit bei den Dominikanern häufig tätige, durch Oratorien weitbekannte Felix Nowowiejski steuerte ein Präludium „Adoremus", op. 32 II, als Originalkomposition bei. Zwischen den zahlreichen Tonsetzern, die in Österreich lebten, durfte natürlich Johannes Brahms (Choralvorspiel zu „Herzliebster Jesu") nicht vermißt werden. An ihn reiht sich der verdienstvolle, fast vergessene Johann Habert, gestorben 1896, an. Sychra und Skop, zwei Böhmen, beide Musiker von Ruf, Mitterer, Benediktinerpater

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Michael Horn, Franziskanerpater Hartmann von an der Lan-Hochbrunn, Mojsisovicz, die schon verstorbenen Schweizer Karl Greith, Joseph Schildknecht und Otto Barblan, der Organist an St. Pierre zu Genf, beschließen das Werk, das „Produkt internationaler Vereinigung von fünf Jahrhunderten", ein Denkmal deutschen Fleißes und deutscher Gelehrsamkeit, „in dem auch nicht ein Hauch von materialistischem Profithunger steckt." (Dr. Wecker.)

Das Werk ist, und das ganz besonders seit Erscheinen des krönenden vierten Bandes, die monumentalste aller Orgelsammlungen, eine Musikgeschichte ernstesten Stiles, ein unvergleichliches Werk, das vorab in seinen ersten Bänden mit den Kompositionen strengeren Stiles in die Bibliotheken der Lehrerseminare und Organistenschulen gehört. Erst nachdem der Sinn und Geschmack der Musikbeflissenen durch die Klassiker gefestigt und die Sturm- und Drangperiode des Wildspielens überwunden ist, dann mit Feuer an den dritten und vierten Teil! Die Verleger und Herausgeber anderer Sammlungen erkennen neidlos den Wert der Gaußschen Arbeit an, bewundern den billigen, konkurrenzlosen Preis, die Eleganz der Ausstattung, die Sorgfalt des biographischen Teiles, die instruktiven Vorworte (in vier Sprachen), Einleitungen und Register, zu denen ich nur noch eins nach Tonarten geordnet wünschte. Da haben wir nun das Orgelwerk, das sich so leicht nicht ausspielt, von dem die Gemeinde nicht so bald die eine oder andere Melodie nachpfeifen kann, da ist Stoff zum Studium an langen Winterabenden, Musik für das ganze Kirchenjahr, für Feste und Feierlichkeiten, leichte und schwere, neue und alte. Dem Organisten in Stadt und Land rufe ich zu: „Nimm und lies! Nimm und spiele!" Der Referent des „Allgemeinen deutschen Cäcilienvereins" Jakob Quadflieg empfiehlt sehr richtig die Anschaffung dieser Orgel-Chrestomathie „durch die Kirchenfabriken".[1]) Ich füge hinzu: „Wo möglich gebunden, alle vier Teile für 26 Mk." Dann kann der Organist beglückt und entzückt ausrufen: „Nun freue dich, meine Seele, und höre auf zu wünschen, denn du hast genug auf viele Jahre."

[1]) Fabrica ecclesiae, d. h. der zur Bestreitung der gottesdienstlichen Bedürfnisse und der Unterhaltung der Kirchengebäude bestimmte Teil des Kirchenvermögens. Red.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



Zu Otto Nicolais 100. Geburtstage

ALLGEMEINE MUSIKZEITUNG (Berlin), 1910, No. 24. — In der Einleitung zu seinem Aufsatz „Otto Nicolai als Kirchenmusiker“ weist Georg Richard Kruse darauf hin, daß „die Meister der deutschen komischen Oper“: Johann Adam Hiller, Dittersdorf, Lortzing, Cornelius, Goetz und Nicolai „alle zur Kirchenmusik in nahen Beziehungen gestanden“ haben. „Aber so ganz direkt von der Orgelbank in die Laufbahn des Opernkomponisten hineinzuspringen, war doch nur zweien unserer heiteren Meister beschieden, und das waren seltsamerweise zwei Königsberger, die auch noch das gemeinsam haben, daß ihr Nachruhm sich an ein einziges Bühnenwerk knüpft, dessen Stoff wiederum beide Shakespeare verdanken: Otto Nicolai und Hermann Goetz, die beiden jung Verstorbenen.“ Der ausführliche Aufsatz enthält wichtige biographische Mitteilungen und eine Besprechung der Kirchenmusik Nicolais. Auch über die Ansichten des Komponisten über die Musik im Gottesdienst wird hier manches mitgeteilt. „Nicht nur durch die an strengem Studium und fleißiger Übung gewonnene Beherrschung aller Kunstmittel, vor allem durch sein echt religiöses Empfinden, durch wahre Frömmigkeit, die aus der Tiefe des Herzens quoll, verdient Nicolai einen ehrenvollen Platz auch in der Reihe unserer Kirchenmusiker.“ — Ernst Edgar Reimérdes veröffentlicht unter der Überschrift „Otto Nicolai“ eine vollständige kleine Biographie des Komponisten.

SIGNALE FÜR DIE MUSIKALISCHE WELT (Berlin), 1910, No. 23—24. — In dem Aufsatz „Otto Nicolais Nachlaß“ zählt Georg Richard Kruse 55 Werke Nicolais auf, die in dessen Nachlaß vorhanden waren, jetzt aber verschwunden sind. Gedruckt wurden 66 Werke Nicolais. „Klar erhellt aus der Aufstellung [der verschollenen Werke], welch einen Fleiß und welche Vielseitigkeit Nicolai entwickelt hat, und wie ihm Unrecht geschieht, wenn man ihn nur als Komponisten der einen Oper abtut.“

DEUTSCHE TONKÜNSTLER-ZEITUNG (Berlin) vom 5. Juni 1910. — Der größte Teil des Aufsatzes „Zur Hundertjahrfeier Otto Nicolais“ von Georg Richard Kruse besteht aus einer eingehenden Analyse (mit Notenbeispielen) der von dem Verfasser aufgefundenen ersten Symphonie (c-moll) Nicolais, die im Jahre 1831 komponiert und im selben Jahre in Leipzig, zwei Jahre später in Berlin aufgeführt wurde. Eine kurze, von Rellstab geschriebene Besprechung der Berliner Aufführung wird hier abgedruckt.

NEUE MUSIK-ZEITUNG (Stuttgart), 1910, Heft 18. — A. Niggli berichtet in dem Aufsatz „Otto Nicolai und Erminia Frezzolini“ ausführlich über das Verhältnis Nicolais zu seiner Braut. Als Hauptquelle benutzt er die von R. Schröder herausgegebenen Tagebücher Nicolais, aus denen er auch einige Stellen abdruckt. — Auch den Aufsatz „Otto Nicolai als Liederkomponist“ leitet Georg Richard Kruse mit der Bemerkung ein, daß Nicolai „auf jedem musikalischen Gebiet“ beachtenswerte Werke geschaffen habe und nicht nur als der Komponist der „Lustigen Weiber“

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

gefeiert werden sollte. „Ein reicher Kranz seiner Lieder ist auf uns gekommen, wenn auch die nur handschriftlich hinterlassenen fehlen und ein Teil der gedruckten nicht mehr zu haben ist. Vielleicht gibt die hier unternommene Zusammenstellung eine Anregung, den verloren gegangenen und vergriffenen Werken in weiteren Kreisen nachzuforschen und sie wieder ans Licht zu bringen. Ist auch nicht alles für die Ewigkeit geschrieben, so ist doch in jedem Falle eine Tonschöpfung Nicolais der Bekanntschaft wert und die Herstellung einer möglichst vollständigen Sammlung sicherlich zu wünschen." Es folgt eine Besprechung zahlreicher Lieder Nicolais. (Der Schluß des Aufsatzes ist noch nicht erschienen.)

DER MERKER (Wien), 1910, Heft 11, 13, 15, 18. — „Otto Nicolai als Konzertgeber und Dirigent" von Georg Richard Kruse. Wertvolle biographische Mitteilungen; mit mehreren Abbildungen. (Der Schluß des Aufsatzes ist noch nicht erschienen.)

FRANKFURTER JOURNAL (Frankfurt am Main) vom 9. Juni. — „Otto Nicolai und die ‚Lustigen Weiber von Windsor'" von Hans Pohl.

FRANKFURTER ZEITUNG (Frankfurt am Main) vom 9. Juni. — In dem Aufsatz „Otto Nicolai" spricht — g. die Ansicht aus, daß außer den „Lustigen Weibern" alles, was Nicolai geschrieben, „für die Gegenwart kaum noch in Frage kommt". „Wie Schubert, Weber und Mendelssohn, ist auch Nicolai früh dahingegangen. Während jene aber ihr Lebenswerk zu einem gewissen Abschluß gebracht und eine Menge unsterblicher Kompositionen geschaffen hatten, konnte uns Nicolai, der u. a. noch Lieder, Chorwerke und Orchesterstücke schrieb, nur ein einziges Opus von dauerndem Wert, eben seine ‚Lustigen Weiber', hinterlassen. In dieser Oper kam die Tonsprache des Meisters zum ersten Male zu individuellem Ausdruck; sie bot somit den Ausblick, daß er sich aus dem Zwittertum, in das er durch seinen Aufenthalt in Italien geraten war, allmählich befreien würde. Aus diesem Grunde muß man seinen allzufrühen Heimgang tief beklagen; Nicolai hätte bei länger vergönnter Schaffenszeit wohl noch manches Bedeutsame zu sagen gehabt." „Stets wird daher der Name O. Nicolais als der eines Mitbegründers der deutschen komischen Oper einen Ehrenplatz in der Kunstgeschichte einnehmen. Aber auch im Herzen unseres Volkes wird der Komponist der ‚Lustigen Weiber' fortleben, solange der Sinn für eine hübsch empfundene, humorvolle und meisterlich gefügte Tonsprache nicht verloren gehen wird." Der Aufsatz enthält auch eine kurze Lebensbeschreibung.

GELSENKIRCHENER ZEITUNG vom 9. Juni. — „Otto Nicolai" (kurze Notiz, mit Bild).

KÖLNISCHE VOLKSZEITUNG vom 9. Juni. — Der Aufsatz „Otto Nicolai" von Hermann Kipper enthält eine kurze Lebensbeschreibung, in der er Nicolai eine „unversiegliche Erfindungsgabe, gründliche Kenntnisse, eine dramatische Ader, goldigen Humor" und „eleganten Stil" nachrühmt.

KÖNIGSBERGER ALLGEMEINE ZEITUNG vom 14. Januar und vom 9. Juni. — Der Aufsatz „Neues vom Komponisten der ‚Lustigen Weiber'" von C. K. (14. I.) berichtet über die Dirigententätigkeit Nicolais und über den Erfolg seiner Opern „Enrico II", „Il Templario", „Il Proscritto" u. a. — In einem eigenen Beiblatt mit dem Titel „Zum 100. Geburtstage Otto Nicolais" (9. VI.) werden die folgenden ausführlichen Aufsätze veröffentlicht: „Der Komponist der ‚Lustigen Weiber von Windsor'" von Lucian Kamienski. Der Verfasser untersucht den Einfluß der deutschen und der italienischen Musik auf Nicolai, berichtet über die Entstehung der „Lustigen Weiber" und bespricht eingehend dieses Werk. — „Otto Nicolai

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

und Eduard Grube" von Georg Richard Kruse. Der größte Teil des Aufsatzes besteht aus langen Auszügen aus Nicolais Tagebuch vom Jahre 1835, die Kruse mit zahlreichen Fußnotizen über die darin genannten Personen versehen hat. Eduard Grube (1812—1880), der Vater des Schauspielers Max Grube, war ein Schulkamerad und Freund Nicolais; er erwarb sich einen Namen als Zoolog. — „Nicolais Lebensgang" von Martin Jacobi. — Unter der Überschrift „Nicolai-Miszellen" werden die folgenden kleinen Aufsätze vereinigt: „Die erste Aufführung der ‚Lustigen Weiber' in Königsberg." — „Nicolai im Jahre 1844 in Königsberg." — „Ein beinahe verhindertes Nicolai-Konzert". — „Eine Nicolai-Ausstellung" (über die heurige Schumann-Nicolai-Ausstellung im Berliner Lessinghaus-Museum).

KÖNIGSBERGER NEUESTE NACHRICHTEN vom 5. Juni. — Walter Möller veröffentlicht unter der Überschrift „Ein ostpreußischer Komponist" eine Lebensbeschreibung Nicolais und eine Besprechung der „Lustigen Weiber".

TILSITER ZEITUNG vom 9. Juni. — „Otto Nicolai in Rom."

Zu Louis Spohrs 50. Todestage

ALLGEMEINE MUSIK-ZEITUNG (Berlin), 1909, No. 43. — Einen interessanten ausführlichen Aufsatz über die persönlichen Beziehungen zwischen Spohr und Wagner, besonders über Spohrs eifriges Bemühen, dem jüngeren Komponisten durch Aufführungen seiner Werke Anerkennung zu verschaffen, veröffentlicht Hans Achim Adler unter der Überschrift „Richard Wagner im Verkehr mit Louis Spohr". Der Aufsatz enthält auch interessante Stellen aus Briefen Spohrs und Wagners. Der Verfasser hält die Annahme für naheliegend, daß diesem „gleichsam als Originaltypus zu Hans Sachs sein väterlicher Freund Spohr vorgeschwebt habe".

NEUE MUSIK-ZEITUNG (Stuttgart), 1909/10, Heft 3. — In dem lesenswerten Aufsatz „Ludwig Spohr" beschreibt Alexander Eisenmann das Leben des Meisters, untersucht „die Stellung, die wir heute zu Spohr einzunehmen haben" und hebt besonders die großen Verdienste, die Spohr sich als Violinkomponist und als Violinspieler erworben hat, hervor. Auch auf Spohrs sympathisches Verhalten gegen Richard Wagner weist der Verfasser hin.

SCHLESISCHE HEIMATBLÄTTER (Hirschberg in Schl.), 1909/10, Heft 3. — „Ein König der Geiger in seinen Beziehungen zu Schlesien. Zum 50. Todestage von Louis Spohr" von t.

BERLINER BÖRSEN-COURIER vom 22. Oktober 1909. — Unter der Überschrift „Ludwig Spohr" werden zwei kleine Aufsätze veröffentlicht. Zuerst berichtet J. über Spohrs Leben, seine Werke, sein Violinspiel und seine pädagogische Tätigkeit. Die folgende kleinere Skizze von A. W. J. K. handelt hauptsächlich von Spohrs Auftreten am Hof des Herzogs von Clarence.

FRANKFURTER ZEITUNG vom 22. Oktober 1909. — Walter Niemann sagt am Anfang des Aufsatzes „Louis Spohr", daß Spohr als Komponist nur in seinen Violinwerken groß sei. „Wie wurden aber diese [andern] Werke nicht zu seinen Lebzeiten gefeiert! Seine Zeitgenossen hielten seine Gesangsmäßigkeit für mozartisch, die doch in ihrer Abkehr vom Naiv-Volkstümlichen, ihrer weichen Chromatik und modulatorischen Unruhe eine Kluft von Mozart trennte. Erst eine spätere Zeit erkannte, daß noch viel höher als selbst der Violinkomponist der Virtuos und der schulebildende Lehrer standen." „Wir können Spohr zumeist nur genießen wie

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

die Romantiker, die Tieck, Brentano, wie Jean Paul: vorübergehend und in kleinen Gaben. Wie wir dort durch Goethe, Hebbel und Ibsen gingen, so hier durch Beethoven und Wagner." Niemann sagt aber auch, daß man Spohr „schweres Unrecht" tue, wenn man ihn als „altmodisch abweise". Besonders Spohr als Menschen stellt er unserer Zeit als Vorbild hin. „Spohr bewahrte wie ein König die Würde und Freiheit der Kunst. Er verfocht sie vor anmaßendem Fürstenstolz und vor hohlem Geldprotzentum. Er bekämpfte die Anmaßung, Kunst als käufliche Sache, als Geschäft zu bewerten. Blicken wir heute um uns in die Reihen der vom allgemeinen Jagen um Gold angesteckten Komponisten und Künstler, wo ist noch seinesgleichen?" „Er irrte oft, aber er trat tapfer für seine Überzeugung ein. Heute, wo wir so weit sind, daß man ängstlich, feig und beschränkt, am liebsten allem Neuen in der Kunst mit gleicher Farblosigkeit, mit gleicher Angst, sich einmal später damit zu blamieren, begegnen möchte, wo man in der Kritik einen Mangel sieht, die mutig und unabhängig ihre ganz bestimmte Sympathie und Antipathie zum Besten der Kunst immer wieder zum Ausdruck bringt, kann wieder Spohr uns helfen. Der böswillige Anonymus ist ein Feigling; der, welcher seine Überzeugung hinter verwaschenen Worten versteckt, ein ebenso großer." Schließlich feiert der Verfasser den Komponisten auch als Deutschen.

LEIPZIGER VOLKSZEITUNG vom 21. Oktober 1909. — In dem Aufsatze „Louis Spohr und die moderne Musik" sagt — es, daß Spohrs Werke, abgesehen von einigen seiner Violinwerke, nach der Beendung der Jubiläumsfeiern dieses Jahres wieder in den Schlaf in den Archiven verfallen werden. „Nicht was Spohr uns ist, sein wird oder sein könnte, sondern was er uns gewesen ist", wird vom Verfasser untersucht. Er nennt ihn „einen der interessantesten und vielseitigsten Vorboten der neudeutschen Kunst" und hebt „einige Hauptpunkte hervor, in denen Spohr als Bahnbrecher der modernen Musiktechnik erscheint": die „chromatische Schreibweise seiner Harmonik", seine Programmusik, seine „durchkomponierten" Opern, seine Verwendung des „Leitmotivs" u. a. Besonders sucht der Verfasser den Einfluß Spohrs auf Wagner nachzuweisen. Den Schluß bilden Aussprüche Spohrs und Wagners, aus denen hervorgeht, daß jeder der beiden Meister den andern hochschätzte.

WESTFÄLISCHES VOLKSBLATT (Paderborn) vom 22. Oktober 1909. — In dem Aufsatz „Louis Spohr. Sein Leben und seine Beziehungen zu Paderborn" berichtet Franz Menge über das Leben und Schaffen des Meisters, insbesondere über seinen Aufenthalt in Paderborn im Jahre 1836.

Zu Ole Bull's 100. Geburtstage

DORTMUNDER ZEITUNG und SAARBRÜCKER ZEITUNG vom 5. Februar 1910. — Klaus Hennings stellt in dem Aufsatz „Ein Geigerkönig" dem naiven Träumer Ole Bull den dämonischen Hexenmeister Paganini gegenüber und beschreibt dann das wechselvolle Leben Bull's. Am Schluß sagt er: „Aber von seiner Kunst bleibt nichts übrig, als die Erinnerung. Wer wagte es, heute noch ein Bild von ihr zu geben? Das Schönste darüber hat vielleicht der dänische Dichter Oehlenschläger gesagt. Er erzählt, wie Ole Bull die zartesten, erhabensten Tongebilde schaffen, dazwischen aber zuweilen durchdringende Schreie auf seiner Violine erklingen lassen konnte. Ein echter Romantiker, ließ er sich mitten in den feierlichsten und süßesten Stimmungen von innerer Unruhe, von Zweifel und Trübheit übermannen.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Aber ein Adagio von Mozart hat vielleicht (unseren Joachim ausgenommen) nie ein Geiger so seelenvoll gespielt, wie er, und immer war sein Spiel Leben. Er war kein Virtuose, er war ein Künstler vom echten, großen Schlage, in dessen Spiel immer seine ganze mächtige, reiche, wenn auch nicht voll ausgeglichene Persönlichkeit wirkte. Und darum hat er mit Recht die Krone des Geigerkönigs getragen, und die Nachwelt wird sie ihm nicht bestreiten."

GERAER ZEITUNG vom 6. Februar 1910. — A. D. sagt dagegen am Anfang seines Aufsatzes „Aus dem Leben eines Geigerkönigs": „Als blendender Virtuose kam er zwar Paganini nicht gleich, aber in einer gewissen Art von unkünstlerischem Scharlatanismus übertraf er seinen Meister." Dann erzählt er Anekdoten aus dem Leben Bulls.

Aufsätze aus Tagesblättern über verschiedene Themen

GERMANIA (Berlin) vom 20. August und vom 24. Dezember 1909. — Am Anfang des Aufsatzes „Die Choralreform" (20. VIII.) sagt J. Kromolicki: „Das größte Werk der letzten drei Jahrhunderte auf kirchenmusikalischem Gebiet ist vor nicht langer Zeit zur Hälfte beendet worden: von dem großen, von Papst Pius X. angeordneten Choralreformwerk ist das Graduale erschienen." Dann wirft der Verfasser „einen kurzen Rückblick und einen Ausblick in die Zukunft" der Choralreform. Auch die verschiedenen Ansichten über den Rhythmus des Gregorianischen Gesanges werden hier mitgeteilt. — Adolf Bohlen leitet seinen Aufsatz „Ein neuentdeckter Großmeister der Kirchenmusik (Ruggiero Giovanelli)" mit den folgenden Worten ein: „Bei der Durchforschung der Archive der Sixtinischen Kapelle ist es dem Fleiße eines deutschen Gelehrten gelungen, aus Staub und Vergessenheit den Namen und die Werke eines Mannes ans Tageslicht zu bringen, der es, wie wenig andere, verdient, zu den Größten, die ihr Leben und Schaffen der Kirchenmusik widmeten, gezählt zu werden. Das Wichtigste aus seinem Lebenslauf erzählt uns sein Entdecker, Dr. H. W. Frey, in einem soeben erschienenen Heft des ‚Kirchenmusikalischen Jahrbuchs'." Der Verfasser berichtet kurz über das Leben und Schaffen Giovanelli's, den er „einen der größten Tonmeister der von Palestrina begründeten ‚römischen Tonschule'" nennt. „Seine zahlreichen, leider nur sehr wenig, zum Teil gar nicht bekannten Werke stehen den großen Werken seines Vorgängers nicht nach, ja übertreffen sie bisweilen an Vollstimmigkeit."

NATIONAL-ZEITUNG (Berlin) vom 24. Oktober 1909. — Der Aufsatz „Von den Anfängen der Musik" von M. Ferno enthält kurze Mitteilungen über die Musik der alten Germanen und einiger alter orientalischer Völker, besonders der Juden, sowie über die Musik in den ersten Jahrhunderten des Christentums bis zu Ludwig dem Frommen.

BERLINER TAGEBLATT vom 15. November, 30. November und 7. Dezember 1909. — Über „Volkslieder in der Toskana" (15. XI.) veröffentlicht Hans Reisiger einen Aufsatz, in dem er mehr die Texte dieser Lieder, besonders der „rispetti" und der „stornelli", als ihre Melodieen bespricht. — Georg Kinsky wendet sich in dem kurzen Aufsatz „Das Klarinblasen" (30. XI.) gegen die von Richard Strauß in Berliner Zeitungen veröffentlichte Erklärung, in der er das Ersetzen der F-Trompete in Bachs Zweitem Brandenburgischen Konzert durch das Pikkolo-Heckelphon zu rechtfertigen suchte. Kinsky sagt am Schluß: „Es wäre ebenso gut möglich gewesen, die Originalgestalt des Werkes zu wahren, da weder das betreffende Instrument noch die dazu erforder-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

lichen Bläser ausgestorben sind". — Edgar Istel veröffentlicht interessante Mitteilungen über „König Ludwigs Wagner-Manuskripte" (30. XI.). Wagner schenkte dem König im Jahre 1864 „sämtliche ihm noch verbliebene oder erreichbare Partituren seiner Werke". Istel sagt, daß die Manuskripte, die in der Münchner Residenz aufbewahrt werden, „viele neue Aufschlüsse über die Geschichte der Werke bringen", und beschreibt sie. Die Partitur des „Rheingold" fehlt in dieser Sammlung; man weiß nicht, wo sie sich befindet. Die des „Liebesverbot" befindet sich im Bayerischen National-Museum, die der „Meistersinger" in der Bibliothek des Germanischen Museums in Nürnberg.

VORWÄRTS (Berlin) vom 31. Dezember 1909. — Wilhelm Mauke sagt in der Einleitung seines Aufsatzes „Die menschliche Stimme als Instrument": „Niemand, der die Geschichte der Opernentwickelung unbeirrten Sinnes verfolgt hat, kann es leugnen, daß die Entwickelung von der melodischen Mozart-Oper zur Wagnerschen Oper und schließlich zur Straußschen Orchester- oder Symphonieoper ein Abwärts bedeutet, einen Irrweg und eine Sackgasse. Nein: der Endzweck der Oper ist der singende Mensch, die höchste Kundgebung der Musik überhaupt geht von der menschlichen Stimme aus." Die Ausführungen des Verfassers über Stimmbildung lehnen sich zum Teil an den Aufsatz von Georg Lange in Heft VIII, 24 der „Musik" an. Auch die von F. Haböck in diesem Heft veröffentlichten Regeln des Gesangsmeisters Maffei (1562) druckt Mauke ab. Am Schluß sagt er: „Wann werden die deutschen Stimmbildner endlich wieder die Größe des Tons in zweite Linie stellen, sich besinnen auf die Qualität und Schönheit der ihnen anvertrauten Organe und zurückgreifen auf die altitalienischen Belcanto- und Solfeggio-Methoden, die allein die Singstimme zum vollendeten künstlerischen Instrument machen können?"

GENERAL-ANZEIGER für Halle a. S. vom 19. Dezember 1909. — Oskar Wiener stellt in dem Aufsatz „Wie wir zu dem Walzer kamen" den Walzer als einen deutschen Volkstanz dar.

SAALE-ZEITUNG (Halle a. S.) vom 3. Oktober und NEUESTE NACHRICHTEN FÜR BRAUNSCHWEIG vom 8. Oktober 1909. — W. Cronberger wendet sich in dem Aufsatz „Einiges über Gesang und Gesangsunterricht" gegen eine falsche Auffassung der Lehren Richard Wagners vom Sprechgesang, bedauert die ungenügende Ausbildung vieler Sänger und erteilt eingehende Ratschläge für den Gesangunterricht, wobei er die Stimme mit einer Geige (die Atemführung mit der Bogenführung usw.) vergleicht. Er verwirft die Lehre vom primären Ton.

KÖLNISCHE VOLKSZEITUNG vom 30. Oktober 1909. — Unter der Überschrift „Ingeborg von Bronsart" veröffentlicht R. Thal anläßlich der Uraufführung der Oper „Die Sühne" eine kurze Lebensbeschreibung der Komponistin und Klavierkünstlerin.

SANKT PETERSBURGER ZEITUNG vom 27. Dezember 1909. — In dem Aufsatz „Die Orgel als Konzertinstrument" sagt Jacques Handschin, daß die heutige Orgel wegen der Kompliziertheit ihres technischen Apparates und der Verschiedenheit im Bau der einzelnen Instrumente noch wenig als Konzertinstrument zu benutzen sei. Dadurch sei auch zu erklären, „daß, trotzdem die Orgelliteratur durch die großen Werke zweier gegenwärtig lebender Tondichter eine Bereicherung erfahren hat, wie sie kein einziges Gebiet der Tonkunst gegenwärtig aufweisen kann, diese Werke noch wenig oder fast gar nicht aufgeführt werden. . . . Dürfte daran nicht die technische Schwierigkeit der Ausführung dieser Werke wenigstens zu einem Teil mit schuld sein?" Magnus Schwantje

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

BESPRECHUNGEN

BÜCHER

219. **Gesundheitsgemäßes und phonetisch richtiges Sprechen.** Zur Aufklärung für Stimmleidende und Freunde einer rationellen Ausbildung der Stimme in Sprache und Gesang. Im Auftrage des „Vereins zur Verbreitung der Stimmbildungslehre Professor Engels“ (e. V.) verfaßt von Arno Liebing. Kommissionsverlag: Holze & Pahl, Dresden 1909. (Mk. 1.20.)

„Wahre Stimmbildung kann nur von Mund zu Mund, von Ohr zu Ohr, nie aus Büchern gelernt werden. Das ist ein Axiom für jeden gediegenen Stimmbildner.“ So lesen wir in dem kurzen Vorwort, mit dem Dr. jur. Theodor Böhme, der Vorsitzende des obengenannten Vereins, das vorliegende Schriftchen einleitet; und auf S. 42 erfahren wir, daß Professor Eduard Engel selbst von einer Veröffentlichung seiner Lehre abgesehen hat „in der richtigen Erkenntnis, daß Stimmbildung nicht aus Büchern erlernt werden kann“. Warum nun, so fragt man sich unwillkürlich, verleugnet der Verein die Grundsätze seines Meisters, indem er eine Abhandlung über seine Lehre herausgibt? Und wenn diese Lehre in der Tat imstande ist, staunenswerte Erfolge in der Stimmbildung zu erzielen und sogar schwere Fälle von Stimmkrankheit zu heilen — warum bedarf es dann überhaupt eines Vereines, um für sie zu werben? Doch überlassen wir die Beantwortung dieser Fragen den zunächst Interessierten, und halten wir uns an die von Herrn Liebing gebotene Darstellung der Engelschen Methode. Da begegnet man denn gleich anfangs der weit über das Ziel schießenden Behauptung: „Was ein Kind unter den gegenwärtigen Verhältnissen beim Sprechenlernen erwirbt, ist eine von Geschlecht zu Geschlecht vererbte fehlerhafte Lautbildung“ (S. 8). Dafür werden „die ohrverletzenden Darbietungen auf Messen, Jahrmärkten und Vogelwiesen“ und die Befunde in Kliniken und Sanatorien angeführt! Wie kann man denn von einzelnen pathologischen Erscheinungen auf eine gleichsam epidemische Erkrankung der Gesamtheit schließen? Ohne Optimist zu sein, möchte ich doch meine sprechenden und singenden Zeitgenossen etwas gegen diese düstere Schilderung in Schutz nehmen. Aus langjähriger Erfahrung als Gesanglehrer weiß ich, daß Schüler, die noch keinen Unterricht gehabt haben, verhältnismäßig selten stimmkrank sind; meist sind sie es nur dann, wenn sie bereits die Segnungen irgendeiner sogenannten „Methode“ genossen haben! Professor Engel lehrt nun „eine selbsterfundene Sprechweise, die man am besten als gesundheitsgemäße und phonetisch richtige Sprechweise bezeichnet“ (S. 12). Mußte die wirklich erst von Professor Engel erfunden werden? Nach den Ausführungen Liebings scheint es allerdings so; denn auf S. 16 heißt es ganz allgemein von dem in den Unterricht eintretenden Schüler: „Er wird nicht schwer davon zu überzeugen sein, daß er noch keinen Vokal richtig sprechen kann.“ Doch wollen wir zur Ehre der Mitlebenden annehmen, daß es sich dabei nur um Stimmkranke handle.

Die nun folgende Darstellung der Vorgänge bei der Lautbildung ist sachgemäß, bietet aber nichts Neues; daß falsche und gezwungene Zungenstellung die Tonbildung beeinträchtigt, ist schon oft gesagt worden. Warum die Bildung des Vokals e geringere Kraft erfordern soll als die der anderen (S. 19), ist schwer einzusehen. Und gänzlich unverständlich ist es, warum erst bei einer komplizierten Vokalreihe die Erlernung der Atemführung beginnen soll (S. 22); denn richtige Atmung ist doch die unerläßliche Vorbedingung für jede Stimmtätigkeit, also gleich anfangs zu lehren und zu üben. Die vorgeschlagenen Vokalübungen zeichnen sich keineswegs durch Neuheit oder Eigenart aus, sondern sind in ähnlicher Form schon hundertmal dagewesen. Und bei der Behandlung der Konsonanten stoßen wir wiederum auf sehr merkwürdige Behauptungen. Da werden angeblich die sogenannten Gaumenlaute g, k, ch und das gutturale r von dem Stimmbildungsunkundigen nur mit „ungeheurer Anstrengung“ hervorgebracht, und darum soll „ihre Erzeugung lediglich den weniger empfindlichen Organen, der Zunge, den Lippen und den Zähnen zugewiesen“ werden (S. 24f.). Als ob es in dem Belieben eines Sprechlehrers stehen könnte, die Artikulationspunkte der Hemmungslaute nach Willkür zu verlegen! Die Einteilung der Konsonannten in „zungenruhende und zungenbewegende“ ist, abgesehen von der sprachlichen Ungeheuerlichkeit des Wortes „zungenruhend“, ganz unwissenschaftlich und ohne praktischen Wert. Dagegen mag den vorgeschlagenen Sprechübungen ein günstiger Einfluß auf die Erzielung einer geschickten und richtigen Lautbildung zugestanden werden; etwas wesentlich Neues bieten auch sie nicht. Die Vorschrift, daß beim Sprechen von Sätzen nur die Vokale klingen sollen (S. 28), ist angesichts der Wichtigkeit, die die stimmhaften Konsonanten für eine deutliche und ausdrucksvolle Sprache haben, doch auch von zweifelhaftem Wert. Den Betrachtungen des Verfassers über die gesundheitliche und ästhetische Bedeutung einer richtigen Sprechweise und über ihren Einfluß auf die Willenstätigkeit wird man gern beistimmen. Wenn er aber auf S. 37 sagt, daß „die gesundheitsgemäße und phonetisch richtige Sprechweise eine Erfindung des Ästhetikers, nicht aber des Hygienikers sei“, gebe ich ihm zu bedenken, daß eine solche Sprechweise überhaupt keine Erfindung, weder des Professors Engel noch anderer Leute ist, sondern lediglich eine nicht durch schlechte Gewöhnung beeinflußte Betätigung natürlicher Funktionen. Daß sie durch eifrige, planmäßige Sprechübungen vervollkommnet, ja bis zur Virtuosität gesteigert werden kann, wußte man auch schon vor der Gründung des „Vereins zur Verbreitung der Stimmbildungslehre Professor Engels (e. V.)“. Dem Gesang widmet der Verfasser nur wenige Zeilen. Den Satz: „Bildung der Sprechstimme ist die sicherste Grundlage für die Ausbildung im Gesang“ (S. 36) kann man ebensogut umkehren; finden wir doch bei ausgebildeten Sängern meist sehr klangvolle Sprechstimmen. Wie unklar dem Verfasser die gesamten Vorgänge bei der Lautbildung sind, geht unzweideutig aus den folgenden Sätzen hervor: „Bringt der Schüler einen Vokalklang, der innerhalb seines Stimmumfangs liegt, nicht oder nur mangelhaft her-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

vor, oder vermag er den angeschlagenen Vokalklang nicht zu halten, wie das namentlich beim Registerwechsel (Resonanzstörungen) [!] der Fall ist, so liegt das einzig und allein an der falschen Stellung der Lippen und der Zunge" (S. 36). „Es gibt nur einen Anschlag für die Bildung der Klänge, die Bildung sämtlicher Geräusche erfolgt im vorderen Teil der Mundhöhle" (S. 38). Was hat der Registerwechsel, der hier so wunderlich durch „Resonanzstörungen" erklärt werden soll, mit Zunge und Lippen zu tun? Und welcher „phonetisch richtig" sprechende Mensch bringt etwa ein h (spiritus asper) oder einen Gaumenlaut wie das hintere ch (nach a, o, u) im vorderen Teile der Mundhöhle hervor? Man wird somit die stimmtheoretische Ausbeute der kleinen Propagandaschrift nur sehr gering bewerten können. Ernst Wolff

220. **Xavier Perreau**: La pluralité des modes et la théorie générale de la musique. Librairie Fischbacher, Paris 1908.

Ein Versuch, die Praxis der alten „Kirchentonarten" mit all den Modulationsmöglichkeiten eines an der modernen Musik geschulten Musiksinns wiederzubeleben. Wer die Zeit und Konsequenz hat, dem Verfasser in seiner lebendigen Anschauung (denn bloße Theorie ist natürlich hier unnütz) von der Vielzahl der Tongeschlechter, anstatt unserer beiden, Dur und Moll, zu folgen, wer ferner unbestechlichen Schönheitssinn und viel Phantasie besitzt, bei dem könnte dies ausführlich geschriebene Buch kompositorische Wunder wirken. Für jeden anderen bleibt es ein hochinteressanter Beitrag zur Philosophie der Musik im Sinne einer vollständig exakten Begründung weiterer harmonischer Möglichkeiten.

221. **Stephan Krehl**: Kontrapunkt. Die Lehre von der selbständigen Stimmführung. — Beispiele und Aufgaben zum Kontrapunkt. Verlag: G. J. Göschen, Leipzig 1908.

Die „Bibliothek zur Musik" aus der 80 Pfennig-Sammlung Göschen wird durch dieses neue Bändchen um ein ausgezeichnetes Werk vermehrt. Aus einer heutzutage allzu selten gewordenen souveränen Beherrschung des Stoffes hervorgegangen, ist das Büchlein gleich den meisten anderen dieser kleinen Musikbibliothek, ein unschätzbares Geschenk für Studierende, auch ohne das dazu verfaßte Aufgabenbuch, das wieder seinerseits selbständig benützt werden kann. Nur der Schlußsatz der Vorrede des Lehrbuches ist mir für eine so durch und durch sachliche Arbeit zu poetisch. Er paraphrasiert wohl eigentlich den Gedanken: die Fähigkeit, ausdrucksvolle, plastische Themen zu erfinden und mit Festhaltung irgendeines Stimmungsgehaltes zu verarbeiten, gehört unbedingt zum Begriff des „Könnens".

222. **Stephan Krehl**: Fuge. Erläuterung und Anleitung zur Komposition derselben. Verlag: G. J. Göschen, Leipzig 1908.

Mit der hellsten Freude darf man dieses kostbare Taschenbüchlein begrüßen; ausgezeichnet geschrieben, vereinigt es die bekannten drei therapeutischen Anforderungen: secure, cito et jucunde, d. h. es führt sicher, knapp und angenehm, dabei höchst lebendig in die Kunst der Fuge ein und kann dadurch bestens zur Entwilderung jener Musikbeflissenen beitragen, die sich um die fortlaufende reine Linie in der Tonkunst, die charakteristische Zeichnung so gut wie gar nicht kümmern und ihr ganzes Interesse der bloßen instrumentalen Farbenmischung zuwenden. Das einzige, was etwa noch zu wünschen bliebe, wäre ein Hinweis bei einzelnen Beispielen auf vorangehende und nachfolgende, die der gleichen Meisterfuge entnommen sind. Das Werkchen ist noch ungleich vollendeter als Krehls „Kontrapunkt".

223. **Below**: Leitfaden der Pädagogik. (Erster Band der „Handbücher der Musiklehre." Herausgegeben von Xaver Scharwenka.) Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig 1907.

Eine Arbeit, gedrungen und praktisch in der Form, aufgeklärt und weitblickend dem Inhalt nach. Der Absatz über psychologische Experimente (S. 61) sei den Strafrechtspraktikern liebevoll empfohlen. Das Buch ist trefflich geeignet zur Förderung der Allgemeinbildung; die spezielle Anwendung seiner Gesichtspunkte auf musikalische Erziehung dürfte wohl in einem anderen Band der hochwillkommenen Sammlung folgen.

224. **H. Bouasse**: Bases physiques de la musique. Verlag: Gauthier-Villars, Paris 1906.

Eines der handlichen 2 Francs-Bändchen der Kollektion „Scientia", das in äußerst sorgfältiger Darstellung die mathematisch-physikalischen und physiologischen Grundlagen der musikalischen Erscheinungen: Tonhöhe, Tonqualität, Tonleiter, Harmonik, Rhythmus, behandelt. Wichtige Einzelheiten aus der Geschichte der musikalischen Theorie und Praxis sind geschickt eingefügt.

225. **Hans Merian**: Geschichte der Musik im neunzehnten Jahrhundert. Neu durchgesehene und vielfach ergänzte zweite Auflage. Verlag: Otto Spamer, Leipzig 1906.

Diese neue, von Arthur Smolian herausgegebene Auflage mußte schon fünf Jahre nach Erscheinen der ersten sehr willkommen sein, denn der Schwerpunkt des Werkes, eines der lebendigsten und besten illustrierten Musikgeschichtsbücher, liegt in der Darstellung der neuesten Kunstereignisse. Ohne eine Anzahl kleinerer Ungenauigkeiten geht es erfahrungsgemäß bei diesen zusammenfassenden Werken kaum ab. Z. B. steht die eine der beiden berühmten Messen Schuberts in As, nicht in A; die Oper hat sich nicht erst mit den „Hugenotten" vom mythologischen Stoffgebiet dem historischen zugewendet, und Wagner hat nicht die „bisher getrennten Schwesterkünste Poesie und Musik" zuerst vereinigt, ein Ausdruck, der ohne den Zusatz „in einer Person" den Leser zu merkwürdigen Vorstellungen über die vorwagnerische Oper führen kann. Daß Mozart als Dramatiker „das Erbe Glucks angetreten und gewaltig bereichert" habe, ist doch allzu allgemein gehalten. Gerade für den Leser, der die Vorgeschichte des heutigen Musikdramas kennen lernen will, wäre von Interesse, aus welchen in Ort und Zeit liegenden Gründen Mozart dieses Erbe nicht geradezu antreten konnte. In dem sehr gut geschriebenen Absatz über Richard Strauß ist aus einem harmlosen Sätzchen Wolzogens schon

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

wieder eine „oratio pro domo“ des Komponisten gemacht. Der Bilderschmuck des Buches ist vorzüglich gewählt, ebenso die Faksimiles.

226. **Hugo Riemann**: Normal-Klavierschule für Anfänger. Verlag: Max Hesse, Leipzig.

Ein Werk von größter Gewissenhaftigkeit, dessen Studium für jeden Klavierpädagogen interessant ist. Bei der praktischen Anwendung aber wird man wohl viel Wasser in Riemanns Wein hineintun müssen, ehe man einmal ein „Überkind“ findet, das diesen kolossalen Anforderungen an Ernst und Ausdauer gewachsen ist. Um das Schlimmste, die Phrasierung, anzuführen: bis nur ein Kind begreifen wird, warum es in der Melodie: g a h c | d d d nach dem ersten Viertel g einen Absatz denken soll. Das versteht ja kaum ein Erwachsener. Riemann ist zu groß, um so recht für die Kleinen zu schreiben.

227. **Franz Mayerhoff**: Instrumentenlehre. Verlag: G. J. Göschen, Leipzig 1909.

Die Musik-Taschenbibliothek der Sammlung Göschen wird durch diese beiden Bändchen, von denen das zweite die Notenbeispiele enthält, in willkommener Weise bereichert. Sie sind so recht aus der Praxis heraus und für die Praxis geschrieben. Das auf den ersten Blick befremdliche Einmischen von Stellen aus eigenen Werken unter solchen aus klassischen weiß der Verfasser sehr eingänglich (I, S. 53 oben) zu motivieren. Gegen seine geringe Bewertung der tiefen Lage auf der Pikkoloflöte möchte ich ein gutes Wort einlegen, sie kann selbst bis zum d herab mit angenehmer Wirkung verwendet werden, wenn die übrige Instrumentierung durchsichtig gesetzt ist.

228. **Em. Ergo**: Dans les propylées de l'instrumentation. Verlag für Deutschland: Otto Junne, Leipzig 1908.

Der Verfasser ist Lehrer für Theorie und Instrumentation an der höheren Musikschule in dem zu Brüssel gehörigen Ixelles; sein Buch ist außerordentlich brauchbar und würde, als „Vorschule des Instrumentierens“ ins Deutsche übertragen, eine sonst nirgends in solchem Maß zu findende eingehende und grundlegende Belehrung über die Orchesterinstrumente bieten, ehe der Lernende zu den Werken von Berlioz, Berlioz-Strauß oder Gevaert-Riemann greift. Der Verfasser zeigt viele Vertrautheit auch mit den deutschen Verhältnissen. Doch vermißt man eine ausreichendere Erörterung der Beziehung von Bachs und Händels Trompetenstimmen zur alten Kunst des Clarinblasens, die nur mit Unterstützung eines Spezialisten zu leisten wäre, sowie die Erörterung der hohen Waldhornstimmen Bachs, ferner der Harfe und Pauke. Ganz vollständig würde der Zweck des Buches erst durch weitere Hinzunahme einer Grifflehre für die Holzinstrumente erreicht, wie sie z. B. der vorbildliche Katalog des Brüsseler Instrumentenmuseums bietet.

229. **Daniel de Lange**: Exposé d'une théorie de la musique. Librairie Fischbacher, Paris 1908.

Ein pädagogisch geistreiches Lehrbuch des greisen Amsterdamer Konservatoriumsdirektors, das in Melodik, Rhythmik und Harmonik gleichzeitig mit großem Geschick einführt, bei ersterer die Lehre von der akustisch reinen Stimmung, bei letzterer die Chromatik in äußerst praktischer Weise mit heranziehend. Auf kaum 80 Großoktavseiten ist für jeden Theorielehrer, ja jeden denkenden Musiklehrer überhaupt, eine Fülle von Anregung geboten. Auch hier wäre eine deutsche Ausgabe dankenswert.

Dr. Max Steinitzer

230. **F. A. Steinhausen**: Die Physiologie der Bogenführung auf den Streichinstrumenten. Zweite, neubearbeitete Auflage. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Wie nicht anders zu erwarten war, hat dieses grundlegende Werk, das in Band 10 der „Musik“ eingehend gewürdigt ist, rasch eine zweite Auflage gefunden, die in wesentlich erweiterter und stellenweise umgearbeiteter Form nun vorliegt. Besonders beachtenswert sind die neu hinzugekommenen Untersuchungen über die physikalischen Verhältnisse des Bogens. Hoffentlich werden durch dieses Buch die Fehler und Widersprüche der bisherigen einseitig auf das Handgelenk sich gründenden Schulmethoden beseitigt. Zum anschaulichen Verstehen des Mechanismus dürfte sich jeder Spieler hindurcharbeiten können; er dürfte dann eine vollkommene Klangbildung erzielen, mit der Technik weniger Schwierigkeiten haben und somit der Kunst in erhöhtem Grade dienen.

231. **A. L. Saß**: Das Geheimnis, auf der Violine einen schönen, blühenden Ton zu bekommen. Verlag: Bosworth & Co., Leipzig und Wien.

Wertvolle Fingerzeige eines tüchtigen Praktikers und Pädagogen, der die Ševčik'sche Schule empfiehlt und gegen die fehlerhafte Benutzung des Handgelenks (hervorgerufen durch unverständliche Schulen und Verschulden mancher Lehrer) energisch zu Felde zieht.

232. **Benjamin Cutter**: How to study Kreutzer. Verlag: Oliver Ditson Company, Boston.

Ein recht nützliches Büchlein für Geiger, besonders über die Stricharten in Kreutzers Etüden, die auf Grund von Cutter's Winken besonders vorteilhaft studiert werden können. Wer freilich die ausgezeichnete große Ausgabe von Henri Petri benutzt, der braucht dieses Büchlein nicht.

233. **Paul Stoeving**: Die Kunst der Bogenführung. Ein praktisch-theoretisches Handbuch für Lernende. Ins Deutsche übertragen von John Bernhoff. Verlag: C. F. Kahnt Nachf., Leipzig.

Der Verfasser, dem wir bereits ein schönes, empfehlenswertes Buch „Von der Violine“ verdanken, behandelt auf Grund seiner reichen pädagogischen Erfahrung die schwierige Materie der Bogenführung. Zahlreiche Notenbeispiele ergänzen seine theoretischen Ausführungen. Zum Schlusse gibt er an, welche Bogenübungen ein Geiger täglich vornehmen soll, wenn ihm dafür 30, 60 oder gar 90 Minuten zur Verfügung stehen. Das Büchlein wird auch Lehrern des Violinspiels gute Dienste leisten.

234. **G. Koeckert**: Rationelle Violintechnik. Aus dem Französischen übersetzt vom Verfasser. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

In den meisten Violinschulen überwiegen die praktischen Übungen, sind die erläuternden Bemerkungen zu kurz gehalten und vorwiegend

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

für den Lehrer aufgespart. Gewissermaßen als Ergänzung zu diesen rein praktischen Violinschulen hat der Verfasser sein Büchlein in die Welt geschickt. Gelegentlich merkt man es ihm an, daß es ursprünglich französisch geschrieben worden ist. Die Originalausgabe habe ich seinerzeit im 16. Bande der „Musik" S. 441 kurz empfehlend angezeigt. Besonders die Ausführungen über den Lagenwechsel scheinen mir auch heute noch dieser 82 Seiten umfassenden kleinen Schrift, deren Verfasser ein Schüler César Thomson's ist, Wert zu verleihen.

235. **Friedrich Niederheitmann:** Cremona, Eine Charakteristik der italienischen Geigenbauer und ihrer Instrumente. Vierte Auflage von Dr. Emil Vogel. Verlag: Carl Merseburger, Leipzig.

Daß von diesem Buch seit 1877 bereits die vierte Auflage nötig geworden ist, spricht am besten für die guten Dienste, die es leistet. Dr. Vogel, der bereits die dritte Auflage herausgegeben hatte, hat übrigens die Fertigstellung des Drucks der vierten nicht mehr erlebt.

Wilhelm Altmann

236. **III. Kongreß der Internationalen Musikgesellschaft in Wien** (25. bis 29. Mai 1909). Bericht, vorgelegt vom Wiener Kongreß-Ausschuß. Verlag: Artaria & Co., Wien.

Der vorliegende Bericht umfaßt nicht weniger als 690 Druckseiten, teils wörtliche Wiedergabe der Protokolle, teils Auszüge aus diesen enthaltend. Die Fülle der in den fünf einzelnen Sektionen und ihren Unterabteilungen gehaltenen Referate gibt einen Überblick über die wahrhaft internationale Tätigkeit der Gesellschaft, die Altes und Neues, nach Raum und Zeit weit voneinander Entferntes in den Kreis ihrer Forschungen und Bestrebungen zieht. Seine eigentliche Signatur hat der Kongreß durch die Haydn-Zentenarfeier erhalten, mit der er verbunden wurde, und so gelten denn wichtige Reden und Referate, die in dem Buch ganz oder auszugsweise enthalten sind, Joseph Haydn und den Hauptgebieten seines künstlerischen Schaffens, insbesondere der Symphonie- und der katholischen Kirchenmusik. Dr. Egon v. Komorzynski

237. **Richard J. Eichberg:** CV Katalog. Zusammenstellung zweihändiger Vortragsstücke für Klavier, nach der Schwierigkeit in 40 Stufen geordnet. Im Auftrage des Centralverbandes (CV) Deutscher Tonkünstler und Tonkünstlervereine. Verlag: Albert Stahl, Berlin 1909. (Mk. 1.60.)

Dieser Katalog geht von den ersten Anfängen nur bis zu Schwierigkeitsgraden, wie sie Webers „Aufforderung zum Tanze" und Beethovens Sonate op. 31,2 bieten. Über die Einteilung dieses Gebietes in 40 Stufen werden wohl nie zwei Musiker ganz eines Sinnes sein. Das ist aber schließlich auch nicht so wichtig; jeder Lehrer kann ja aus früheren oder späteren Stufen wählen, was ihm gerade zu fehlen scheint. Die Fülle des Materials ist erdrückend und verwirrend. Ich berechne, daß etwa 3000 Vortragsstücke zusammengetragen sind, was natürlich nur möglich ist, indem der Herausgeber kein Bedenken trug, minderwertige Musik in Hülle und Fülle aufzunehmen. Leider aber hat er dafür viel Wertvollstes und Allerfeinstes als zum Vortrag ungeeignet erklärt. Keine Suite J. S. Bachs oder Händels, kein einziges Stück Ph. E. Bachs oder Couperin's oder Muffat's scheint ihm geeignet, aufgenommen zu werden. Dafür aber werden 19 Werke von Wilhelm Alettern und von Concone, Carl Heins und verwandten Komponisten empfohlen. Fritz Spindler ist mit 56 Stücken (auch dem „Husarenritt") vertreten, Stephen Heller nur mit 15 Originalwerken, unter denen die gesamten Vortragsetüden und Präludien fehlen, die jeder Lehrer als feinste Vortragsmusik für jüngere Schüler hochschätzen muß. Von Lichner werden 27 Werke, von Kiel 10 empfohlen. Grädener fehlt ganz. An Arrangements erstickt man fast. Ich könnte noch lange so fortfahren, schließe aber lieber mit der Bemerkung, daß dieser „CV Katalog" keine gute Empfehlung weder für den CV, noch für den Herausgeber darstellt.

Dr. Hermann Wetzel

MUSIKALIEN

238. **Denkmäler der Tonkunst in Bayern.** Neunter Jahrgang, Band 1. Evaristo Felice Dall' Abaco: Ausgewählte Werke. Herausgegeben von Adolf Sandberger. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig. (Mk. 20.–.)

Der Band bringt sechs Sonaten für Violine mit Cembalostimme aus op. 1, sodann sechs gleiche Stücke, in denen aber Abaco die Cembalostimme fein und säuberlich beziffert hat, aus op. 4 und endlich vier Sonaten für zwei Violinen und Cembalo aus op. 3. Der Herausgeber meint in der Vorrede, daß der erste Band der Abaco'schen Kompositionen bereits eine Stellung im praktischen Musikleben sich erobert habe. Ich glaube, daß das auch mit einigen Stücken des vorliegenden Bandes der Fall sein wird, besonders da der Ausarbeitung des Basso continuo von den Herren Professor Beer-Walbrun, Meyer-Olbersleben und Kammermusiker Josef Venzl sehr viel Sorgfalt gewidmet worden ist. Was die Geschicklichkeit und das Feingefühl des Bearbeiters hier tun kann, das sieht man aus dem Andante von op. 1, 3: hier ist wirklich im Sinne des Komponisten und noch mehr im Sinne der stilistischen Geschlossenheit nachgeschaffen worden. Venzl hat sogar die Solostimme einigemal zur Mittelstimme herabgedrückt, und man muß ihm mit Rücksicht auf die logische Entwickelung des Stückes vollständig Recht geben. In dieser Sonate ist übrigens auch der letzte Satz, Presto, ganz reizend und könnte in seiner graziösen Behendigkeit sowie im Verlauf der melodischen Kurve für einen reifen Mozart gelten. Die raschen Sätze sind überhaupt die besten Abaco's, während man in den langsamen Sätzen vergeblich nach Tiefe suchen wird. Wohl fällt uns im Adagio von op. 3, 10 die hübsche Verwendung und Ausdeutung des Motivkeimes auf; oder wir erfreuen uns an dem entzückenden Ebenmaß der melodischen Linie im Adagio von op. 1, 8, oder folgen mit Vergnügen der hübsch gesteigerten Durchführung des Largo von op. 1, 1. Aber Tiefe und Innigkeit klingt eigentlich nur in dem Cantabile von op. 1, 9 vorübergehend an. Dagegen dürften von den schnellen Sätzen die ganz besonders pädagogischen Wert haben,

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

deren Ausführung eine tüchtige Handgelenktechnik voraussetzt. Ich empfehle hier besonders das Allegro von 4, 7; das Presto von op. 4, 10; die Allemanda aus 4, 7; auch das Allegro von 1, 9 ist für die Lösung technischer Probleme wohl zu verwerten. Was die Sonatenform der Stücke anlangt, so läßt das Verhältnis der einzelnen Sätze in Bezug auf ihre Ausdehnung viel zu wünschen übrig. Op. 1, 12 zeigt ein sehr kurzes Presto, eine Allemanda und eine auffällig lange Ciaccona. Auch der Passacaglio op. 4, 12 ist übermäßig lang. In op. 1, 12 beginnt eine ebenfalls sehr lange Ciaccona, die mit einem Presto verbunden ist, das durch rhythmische Pikanterieen überrascht — das ist die ganze Sonate. Sonst herrscht die Viersätzigkeit durchaus vor. Was aber diese Werke besonders auszeichnet und sie den entsprechenden Formen der Paduaner und Turiner Meister gleichstellt, das ist die klassische Architektonik und überaus gewandte Handhabung des Kontrapunktes. Bei dem Allegro von 1, 1, dem Andante von 1, 3, den Allegri von 1, 8; 1, 9; 4, 10 und anderen kann man direkt von einer Eleganz und Gelenkigkeit der kontrapunktischen Behandlung sprechen; die Schwere der Arbeit lastet nicht mehr darauf. Dieser Umstand macht aber viele von den vorliegenden Stücken noch heute hörenswert.

Dr. Max Burkhardt

239. **Denkmäler Deutscher Tonkunst.** Erste Folge. Band 31. Phillippus Dulichius: Prima pars Centuriae octonum et septenum vocum. Stetini 1607. Herausgegeben von Rudolf Schwartz. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig 1907. (Mk. 20.—.)

Der alte Stettiner Meister Dulichius (1562—1631) wäre uns wahrscheinlich vollkommen unbekannt, wenn sich seiner nicht Rudolf Schwartz seit Jahren in Wort und Schrift auf das liebevollste angenommen hätte. Dulichius verdient in einer ganz besonderen Weise, der Vergessenheit entrissen zu werden; denn seine „Centuriae", eine Sammlung von 100 Motetten, deren erste Abteilung im Umfange von 30 Nummern dieser Denkmälerband darbietet, umfassen eine lange Reihe überraschend kunstvoll gearbeiteter und von einer tiefen Empfindung getragener Kirchenstücke. Einzelne Motetten in diesem Bande frappieren geradezu durch die Größe der Anlage und den zuweilen ans Tragische streifenden Ausdruck. Unzweifelhaft ist mit der Wiederentdeckung dieses Meisters zugleich für die Praxis ein neuer und kostbarer Schatz gefunden worden. Der Herausgeber gibt selbst die Vorbilder an, denen Dulichius vornehmlich zustrebte: Haßler und Gallus; gelegentlich wird man wohl noch stärker an Josquin erinnert. Das freudlose Leben, das dem melancholischen Dulichius beschieden war, beschreibt Schwartz von neuem sehr detailliert und entwirft das Bild eines frommen Musikers, dessen künstlerisches Glaubensbekenntnis von einem festen Gottvertrauen so durchdrungen war, daß nach seiner Meinung die Musik nur eine Aufgabe hätte: den Allmächtigen zu preisen. In dem Notentext, dem interessante kritische Bemerkungen vorausgeschickt sind, hat Schwartz leider die alten Schlüssel beibehalten; es ist Schwartz sicherlich bekannt, daß Brahms an Spittas „Schütz" denselben Zopf tadelte, und wenn nun ein Musiker vom Schlage Brahms' die alten Schlüssel unbequem findet, so wird dasselbe Gefühl wohl nicht jene Musiker verlassen, die noch seltener zu alten Partituren greifen als es Brahms getan hat. Zur Not freilich kann Schwartz diesen Vorwurf selbst entkräften durch seine praktische Ausgabe einiger Werke des Dulichius, für die ihm Dirigenten guter a cappella-Chöre zu großem Danke verpflichtet sind.

Carl Mennicke

240. **Wilhelm Teschner**: Zwei Stücke (Präludium und Fuge; Postludium) für Orgel. op. 31. Verlag: F. Kistner, Leipzig (je Mk. 1.—).

Leicht ausführbare, gutklingende, aber durchaus schlichte und anspruchslose Organistenmusik von der Art, wie sie etwa durch die einfacheren Stücke G. Merkels vertreten ist.

241. **Emil Sjögren**: Prélude et Fugue pour Orgue. op. 49. Verlag: W. Hansen, Kopenhagen.

Dieses zwar nicht sonderlich tiefe Gedanken enthaltende Stück, mit Routine und Eleganz im Geschmacke französischer Orgelkunst geschrieben, kann gleichwohl im passenden Rahmen einen Platz in modernen Programmen finden. Besonderen Schwierigkeiten begegnet die Wiedergabe nicht.

242. **Orgelstücke moderner Meister.** III. Bd. Herausgegeben von Johannes Diebold. Verlag: Otto Junne, Leipzig. (Mk. 6.—.)

Gegenüber verschiedenen Anthologieen, die Werke der älteren Zeit bevorzugen, sollen die Dieboldschen Bände das Anrecht der Gegenwart, „die hochentwickelte neuere kirchliche Kunst in einem großen Sammelwerke vereinigt zu sehen", berücksichtigen. Der eben erschienene III. Band will die Orgel vorwiegend als Konzertinstrument zur Geltung bringen und fügt in einem Anhang als ein neues Moment auch Kompositionen für Orgel und Streichinstrumente hinzu. Gerade in diesem „Anhang" finden wir die besten Stücke des Bandes, die uns zu fesseln und Neues zu sagen vermögen. Den Preis möchten wir der Legende für Orgel, Violine, Viola und Violoncello von F. Skop zuerkennen, einem wirklich modernen, temperamentvollen Werke, ausgezeichnet durch glückliche Erfindung und originelle Harmonik, daneben das sehr stimmungsvolle, warm empfundene echt kirchliche Tonstück „Gib uns unser täglich Brot" für Orgel und Violine von M. J. Erb mit allen Ehren hervorheben. Auch das Adagio von Hägg, sowie Diebolds wohlklingendes, auf Mendelssohnschem Boden gewachsenes Andante religioso wird man gern anhören. Wenden wir uns nun zu den Orgelstücken selbst, so müssen wir zunächst konstatieren, daß unter ihren 38 Autoren 7 verstorbene sich befinden, daß also der Begriff der „Gegenwart" nicht allzu eng zu nehmen ist. Es sind vertreten: Boëllmann mit einem Offertoire; Brahms mit einer von W. Phillips besorgten Bearbeitung (!) von „Selig sind, die da Leid tragen" aus dem Deutschen Requiem; César Franck mit einer nicht gerade zu seinen besten Werken zählenden „Sortie"; H. v. Herzogenberg mit einer wohlklingenden, kernigen Phantasie über „Nun danket alle Gott"; Liszt mit seiner Trauerode, hinter der offenbar auch eine Bearbeitung zu suchen ist; ferner

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

L. Neuhoff mit einem ansprechenden Andante; endlich C. Piutti mit einem schon 1890 erschienenen wirkungsvollen Festhymnus, der das Motiv B-A-C-H mit dem Choral „Nun danket alle Gott" geschickt in Verbindung bringt, recht geeignet zur Einweihung einer Orgel. Unter den übrigen Werken noch lebender Komponisten finden sich recht viele, die wohl mehr dem Geschmack der romanischen Nationen entsprechen; ja, wir entdecken zuweilen einen fast bedenklichen Salonorgelstil mit sehr sentimentalen Weisen. Indes, wer vieles bringt, ... Wir deutschen Orgelspieler brauchen durchaus nicht einseitig zu sein, doch werden wir aus dem Gebotenen eine kritische Auswahl treffen. Zu nennen wären Diebolds frisches, wenn auch nicht besonders neuartiges festliches Nachspiel, Ertels bereits bekannte und mehrfach gespielte, an kontrapunktischen Künsten reiche Passacaglia über die d-moll Tonleiter, ferner A. Sittards Choralstudie und Middelschultes Toccata, die bei früheren Gelegenheiten besprochen worden sind. Auch sonst begegnen wir einigen nicht eben bedeutenden, aber ansprechenden Stücken von Blom, R. Fuchs, King Miller, Ign. Müller, Saint-Saëns. Wenig erquicklich ist das Präludium von Hasse „Nun danket alle Gott", es sind darin recht holprige, unschöne Stellen, und an E. Wagners Choralvorspielen entdeckt man wenig mehr als schulgerechte Papierarbeit. Was helfen alle schönkonstruierten Imitationen, Umkehrungen, thematischen Umspielungen usw., wenn dabei keine Musik herauskommt? Ablehnen müssen wir ferner auch Ward's Prélude symphonique und Offertoire, wenigstens für die Kirche. — Alles in allem: der neue „Diebold" liefert uns manchen lehrreichen Beitrag zu einer vergleichenden Kompositionskunde, und je nach seiner Nationalität und seinem Geschmacke wird mancher Spieler auf seine Rechnung kommen. So einfach scheint es doch nicht zu sein, „in der Verehrung und Begeisterung für das Schöne und Wahre die noch so verschieden gearteten Anschauungen und Empfindungen, ungeachtet aller Gegensätze nationaler und konfessioneller Art zu vereinen", wie es im Vorwort heißt.

243. **Moritz Vogel**: Zehn Orgelstücke im fugierten Stil und von mittlerer Schwierigkeit, zum Gebrauch beim Gottesdienst. op. 81. Verlag: Otto Junne, Leipzig. (Mk. 2.—.)

Man kann von diesen schlichten Stücken nicht behaupten, daß sie „einem fühlbaren Bedürfnis" abzuhelfen geeignet oder sonderlich erbaulich wären. Das Heft enthält brave, schulgerechte Arbeit, wie sie im Überfluß vorhanden ist. Die Bezeichnung „zum Gebrauche beim Gottesdienst" könnte zur Annahme mildernder Umstände bewegen, wenn uns für diesen Zweck nicht weit bessere Literatur zu Gebote stünde. Immerhin sei das Heft solchen Organisten empfohlen, die ihr Amt neben einem anderen Hauptberufe versehen und zur Vorbereitung wenig Zeit erübrigen können.

244. **Hakon Boerresen**: Epilog. For Orgel af Gustaf Helsted. Verlag: W. Hansen, Kopenhagen. (Mk. 1.25.)

Ein kurzes lyrisches Stück, nicht ohne Stimmung, das freilich in der Originalgestalt (für Gesang mit Pianofortebegleitung) weit besser klingen dürfte als in der vorliegenden Bearbeitung für Orgel. Die von Grieg's Klaviersatz her sattsam bekannten nachschlagenden Begleitakkorde mit zahlreichen Vorhalten kommen vor allem rhythmisch auf der Orgel nicht zur beabsichtigten Wirkung; die erforderliche feine dynamische Differenzierung ist nur auf dem Pianoforte möglich.

245. **Neue Kompositionen für Orgel.** Verlag: Otto Junne, Leipzig.

Der rührige Verlag bringt verschiedene Kompositionen in Einzelausgabe, die schon zum Teil im Band III der Dieboldschen „Orgelstücke moderner Meister" veröffentlicht wurden (R. Fuchs, Präludium und Fuge Des-Dur; S. de Lange, Präludium und Fuge Werk 92. 1; F. Nowojieski, Dumka; V. F. Skop, Werk 55, Legende für Orgel, Violine, Viola, Cello). Neu sind die Variationen über den Choral „Vom Himmel hoch" von Emil Wagner, die zu einer glücklicheren Stunde entstanden sind als seine beiden Choralbearbeitungen in Band III der Dieboldschen Sammlung. Ausgezeichnet durch wohlklingenden Satz und zwanglose Stimmführung sind sie zum Studium zu empfehlen, eignen sich auch für Weihnachtsgottesdienste, worauf die nicht ungeschickt eingeführten Anklänge an „Stille Nacht" in der ersten, der pastorale Charakter der zweiten Variation hindeuten. Die Schlußvariation entbehrt leider eines geschlossenen Aufbaues und zielbewußter Steigerung.

246. **Josèphe Callaerts**: Cinq pièces pour Orgue. Verlag: Schott, Brüssel. (Mk. 2.—.)

Einen Gewinn für die Orgelliteratur können wir in der Herausgabe dieser nachgelassenen Stücke des auch sonst ziemlich unbekannten Komponisten nicht erblicken. Mögen die drei „Versettes de Procession" allenfalls im katholischen Ritus verwendbar sein, so wird man vor den teils sehr trivialen, teils opernhaften Wendungen der übrigen Stücke lieber wertvolleren Erzeugnissen französischer Richtung den Vorzug geben; vor deutschem Geschmack könnte vielleicht noch die am meisten orgelmäßige „Meditation" bestehen.

247. **Hans Fährmann**: Fantasia e fuga tragica für Orgel. Werk 42. Verlag: Otto Junne, Leipzig. (Mk. 2.40.)

Auch das vorliegende neueste Werk für Orgel von Hans Fährmann zeigt die Merkmale seiner oft anerkannten Kompositionstechnik und ein Hinneigen zum symphonischen Stile, das stellenweise statt der Orgel das Orchester als das geeignetere Ausdrucksmittel herbeiwünschen läßt. So ist z. B. das leidenschaftlich bewegte Thema, das die zweite Hälfte der Phantasie beherrscht und später als zweites Thema in der Fuge wieder bedeutsam auftritt, ausgesprochen symphonischer Natur. Doch davon ganz abgesehen, ist das Werk reich an schönen und harmonisch interessanten Stellen, es verrät ernstes künstlerisches Wollen und ein Ringen nach hohen Zielen. Es fehlt daneben nicht an herben und rhythmisch komplizierten Stellen, die zum wirksamen Vortrag viel Geschick und saubere Technik seitens des Spielers erfordern. Indes bietet das charakteristisch gefärbte und

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

von geübter Hand aufgebaute Werk keine undankbare Aufgabe und verdient die eingehende Beachtung der konzertierenden Organisten.

Dr. Ernst Schnorr von Carolsfeld

248. **Kamillo Horn**: Phantasie für Violine und Klavier. op. 42. Verlag: C. F. Kahnt Nachf., Leipzig (Mk. 2.50.)

Allen ernsten Geigern sei diese Phantasie aufs wärmste empfohlen; ihr geistiger Inhalt enthüllt sich zwar nicht bei bloß flüchtiger Betrachtung, erscheint aber um so großartiger und fesselnder, je mehr man sich hineinversenkt. Wenn auf Komponisten die Bezeichnung Tondichter paßt, so gehört Kamillo Horn sicherlich zu diesen; seine Tonsprache ist so vornehm und gewählt wie nur möglich, seine Gedanken sind voller Phantasie. Die vorliegende Klavierbegleitung ist offenbar nur ein Ersatz für die im Drucke noch nicht vorliegende Orchesterbegleitung. Hoffentlich erscheint dieses eigenartige Werk in seiner Originalgestalt recht oft auf Konzertprogrammen; auch bessere Dilettanten werden daran große Freude haben, wenn sie auch vielleicht der Kadenz nicht ganz gewachsen sind.

249. **Peter König**: Quintett für Pianoforte, zwei Violinen, Viola und Violoncell. op. 20. Verlag: Rozsavölgyi & Co., Budapest. (Mk. 15.—.)

Dem Hörer bietet dieses Werk keine Schwierigkeiten, den Spielern angenehme und dankbare Aufgaben. In der Klavierstimme steckt manche harmonische Feinheit, die leicht verloren gehen kann, da die Streichinstrumente etwas gar zu kompakt behandelt sind; in seinem frischen Drauflosmusizieren wird der Komponist leicht etwas gar zu geräuschvoll. Schumanns auch heute noch großartig wirkendes Klavierquintett hat ihm wohl als gutes Beispiel vorgeschwebt; nicht bloß durch die Schlußfuge wird man daran erinnert. Am originellsten erscheint mir das Scherzo, der langsame Satz ist etwas weitschweifig. Die Ecksätze sind recht wirkungsvoll aufgebaut. Für den häuslichen Gebrauch dürfte sich dieses Quintett wohl mehr als für Konzerte eignen.

250. **Richard Hofmann**: Drei instruktive Serenaden für Violine und Klavier. op. 131. Verlag: J. H. Zimmermann, Leipzig. (je Mk. 2.—.)

Es muß doch Bedarf nach derartiger Unterrichtsliteratur sein; jedenfalls hat der auf diesem Gebiet sehr tätige Komponist wieder gezeigt, daß er neben den rein pädagogisch-technischen Zielen den Gesichtspunkt nie aus den Augen verliert, seinen Schülern auch anständige Musik zu bieten. Jede dieser Serenaden, von denen die beiden ersten nur die erste Lage erfordern, die dritte schon Kenntnis der zweiten und dritten Lage voraussetzt, besteht aus fünf kleinen Sätzen, die mit viel Vergnügen von den Schülern gespielt werden dürften.

251. **Max Reger**: Sonate für Klarinette (oder Bratsche oder Violine) und Klavier. op. 107. (Mk. 6.—.) — Quartett für zwei Violinen, Bratsche und Violoncell. op. 109. (Partitur und Stimmen Mk. 15.—.) Verlag: Ed. Bote & G. Bock, Berlin.

Im ersten Quartalsband des laufenden Jahrgangs der „Musik“ habe ich die Sonate auf Seite 247, das Quartett auf Seite 188 gelegentlich ihrer Berliner Erstaufführungen sehr günstig besprochen. Auf Grund des Notenmaterials möchte ich jetzt sogar annehmen, daß ich beiden Werken noch mehr Lob hätte zollen müssen. Sie gehören jedenfalls zu dem Erfreulichsten, was Reger geschaffen hat; insbesondere möchte ich der Sonate die weiteste Verbreitung wünschen, trotzdem sie auch noch für bessere Dilettanten ein sehr schweres Stück Arbeit bedeutet. Das Quartett, dem ich vor Regers op. 76 weitaus den Vorzug gebe, dürfte von den meisten Dilettantenvereinigungen nicht bewältigt werden können, aber es lohnt alle aufgewandte Mühe reichlich.

252. **Bela Bartok**: Quatuor pour 2 Violons, Alto et Violoncelle. op. 7. Verlag: Rozsavölgyi, Budapest. (Partitur Mk. 2.—, Stimmen Mk. 6.—.)

In einem der Orchesterabende Busoni's hörte ich einmal ein Scherzo dieses Tonsetzers, das im höchsten Grade hypermodern war, aber doch auf eine gewisse Beanlagung des jungen Komponisten schließen ließ. Auch in diesem aus drei unmittelbar ineinander übergehenden Sätzen bestehenden Quartett finden sich geniale Einfälle, aber als Ganzes betrachtet muß man es durchaus ablehnen; diese Art Musik grenzt schon stellenweise an Wahnsinn. Der junge Komponist sollte sich entschließen, noch einmal ernste Studien zu betreiben, und seiner zügellosen Phantasie heilsame Fesseln anlegen.

Wilhelm Altmann

253. **Karl Thorbrietz**: „Der neue Kurs des Violoncellspiels“. Cello-Schule. Verlag: Rühle & Wendling, Leipzig. (Mk. 3.—.)

Weshalb der Verfasser sein Werk mit dem verlockenden Titel „Der neue Kurs“ benennt, ist nicht ersichtlich. Will er damit vielleicht andeuten, daß er zu den Lehrern gehört, die ihre Schüler „in aller Eile“ mit den wissenswertesten, unumgänglichsten Kenntnissen vertraut machen? Es ist eine echte und rechte Dilettantenschule, worauf schon die den Charakter der verschiedenen Stückchen nicht im entferntesten treffenden, reizenden Titel hinweisen (z. B. „Immer rüstig weiter“, „Ballspiel auf der Wiese“, „Beim Tennis-Spiel“ usw.). Dagegen ließe sich allerdings wenig einwenden, wenn wenigstens die Bezeichnungen der Stricharten und Fingersätze künstlerischen Grundsätzen entsprächen. In dieser Hinsicht jedoch sieht es schlimm aus. Wer das bekannte Solo der „Tell“-Ouvertüre wie hier angegeben spielte, würde kaum für einen mittelmäßigen Musiker gelten können. Auf richtige Phrasierung ist im ganzen Werke nicht einmal Rücksicht genommen. In gedrängter Kürze geht es von den elementarsten Anfängen bis zu ziemlich schwierigen Virtuosen-Spezialitäten. Solche Arbeiten müssen, als das Ansehen der Kunst schädigend, entschieden abgelehnt werden. Daß eine oder die andere Übung trotzdem mit Nutzen verwandt werden kann, sei anerkannt. Bedauernswert ist es aber, daß der Verfasser, der auch theoretisch und historisch seine Schüler „aufklären“ will, dabei sehr sorglos zu Werke geht. Wenn man die Namen der berühmtesten Cellisten nennt, darf man Künstler wie Kummer, Lee, Davidoff, de Swert, Servais nicht einfach übergehen! Oder sollten diese Künstler Herrn Thorbrietz unbekannt sein? Ebenso stehen Gerardy und Hekking doch mindestens auf einer

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Stufe mit Georg Wille. Schließlich heißt der zuletzt genannte Künstler nicht Jaques Leer, sondern Jaques van Lier. Arthur Laser

254. **Othmar Schoeck**: Acht Lieder mit Klavierbegleitung. op. 17. Verlag: Gebrüder Hug & Co., Leipzig und Zürich.

Mit diesen Gesängen konnte ich mich nicht besonders befreunden, trotzdem überall ein gewisser Grad technischen Könnens, verbunden mit sauberster Faktur, den talentvollen Musiker verrät. So berühren die sorgfältig ausgearbeiteten, auf einer Grundidee basierenden Begleitungen sowie die Beherrschung der Form sympathisch. Aber den Gesängen fehlt meines Erachtens die Hauptsache: „die innere Wärme, der notwendige Zwang des Entstehenmüssens". Es macht so vieles den Eindruck des Gewollten, Gekünstelten. Ja, ich möchte sogar behaupten, daß die Singstimme der Konsequenz der Begleitung zuliebe manchmal modifiziert wurde. Aus demselben Grunde resultiert wohl auch die oft sehr monotone falsch betonende Deklamation, wie beispielsweise in der „Erinnerung" und „Gekommen ist der Maie". Hier fehlt der allbelebende Rhythmus. Außerdem ist es immer gefährlich, bekannte kernige Volkslieder wie „Wem Gott will rechte Gunst erweisen" nochmals zu vertonen, um so mehr, wenn der Vergleich nicht zugunsten der Neuschöpfung ausfallen kann. Für die breite Öffentlichkeit dürften sich diese schlichten Weisen ihres intimen Charakters wegen weniger eignen, aber im trauten Freundeskreise gut vorgetragen sich immerhin Freunde erwerben.

Carl Rorich

255. **Heinrich Fiby**: Vier Lieder. op. 35. (je Mk. 2.—.) — Sechs Lieder. op. 49. (je Mk. 3.—.) Verlag: A. Robitschek, Wien.

Dilettantismus mit aus dem Milieu fader Liedertafelei geborenen Melodieenphrasen.

256. **Wilhelm Svedbom**: Liebeslieder. Fünf Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Verlag: Karl Gehrman, Stockholm. (Kmpl. Mk. 4.50.)

Die Liebeslieder, die der schwedische Komponist Wilhelm Svedbom auf bekannte Texte von Geibel und Osterwald zu singen weiß, zeugen von einer bemerkenswerten Nüchternheit der Empfindung. Keiner der Gesänge kann auch nur vorübergehend interessieren. Eine glatte Faktur will ich den Liedern gern zugestehen, die Erfindung ist dafür um so belangloser.

257. **Adolf Wiklund**: Vier Lieder mit Klavierbegleitung. op. 9. Verlag: Karl Gehrman, Stockholm. (Komplett Mk. 4.75.)

An Gedichten von Liliencron, Marie Madeleine, J. G. Fischer, H. v. Gilm hat Adolf Wiklund hier sein Mütchen gekühlt. Weit davon entfernt, den dichterischen Gehalt musikalisch zu erschöpfen, können diese Kompositionen weder in Bezug auf Erfindung, noch auf kompositorische Technik billigen Ansprüchen genügen.

258. **Bernard Zweers**: „Moedertje". Lied für mittlere Stimme mit Klavierbegleitung. (Mk. 1.50.) — Zwei Lieder für Sopran mit Klavierbegleitung (Mk. 2.50.) — Zwei Lieder für Altstimme mit Klavierbegleitung (Mk. 2.50.) Verlag: A. A. Noske, Middelburg.

In den vorliegenden Gesängen erweist sich der Holländer Bernard Zweers als ein durchaus ernst zu nehmender Tonsetzer. Seine Phantasie ist gerade keine eigenartige, immerhin aber edel und nicht ohne Tiefe. Seine leider nur mit holländischem Text erschienenen vier Sopran- und Altlieder enthalten einige Stimmungsmomente, denen man den Stempel künstlerischen Wollens auf den ersten Blick ansieht. Die Behandlung des Klaviersatzes hat etwas Orchestrales. An das stimmliche Können stellen diese Gesänge große Anforderungen. Sehr lieb klingt das melodisch und rhythmisch zierliche, auf die junge königliche Mutter der Niederlande gedichtete und komponierte „Mütterchen".

259. **Jan Ingenhoven**: Zwei Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. Verlag: A. A. Noske, Middelburg. (Mk. 1.50.)

Der Komponist hat die zarten Dichtungen „Abendständchen" von Clemens Brentano und „Der träumende See" von Julius Mosen zur Grundlage von rhythmischen Studien für Sänger und Begleiter gemacht, die er sehr euphemistisch mit dem Namen „Lieder" belegt. Sollte Jan Ingenhoven aber wirklich diese Extuberationen als Lieder gedacht haben, so würden sie die vollendetsten Schulbeispiele sein, auf welche um jeden Preis geistvoll und originell sein wollende, nichtssagende Gespreiztheit kompositorische Impotenz verfallen kann.

260. **Henryk Melcer**: Fünf Gesänge. Verlag: A. Piwarski, Krakau. (Mk. 5.—.)

Von dem talentvollen Henryk Melcer habe ich schon besseres gehört, als er in diesen fünf Gesängen „zu den Richard Dehmels Gedichten", wie es in geschmackvollem Deutsch auf dem Titelblatt heißt, zu sagen weiß. Wohl sind „Stimme im Dunkeln", ein in es-moll stehendes Stück durch einen logisch begründeten $^5/_4$-Takt, sowie durch eine harmonisch stark chromatisierende Bewegung in Bezug auf eine verschwommene Grundstimmung gut charakterisiert, was sich in gleicher Weise auch von „Menschentorheit" sagen läßt, ferner zeichnet sich „Das große Karussell" trotz eines etwas banalen Themas durch brillanten Satz aus; immerhin kann man nicht behaupten, daß der Komponist die Texte erschöpft habe. Bei allem unverkennbar starken Können steht Melcer den Dichtungen Dehmels innerlich fremd gegenüber. Seine Vertonungen, deren Klaviersatz stark orchestral gedacht ist, sind mehr geschickt gemacht als empfunden.

261. **Chr. Barnekow**: Ältere geistliche Lieder mit Begleitung von Orgel oder Harmonium bearbeitet. Verlag: Wilhelm Hansen, Kopenhagen und Leipzig. Acht Hefte. (Komplett Mk. 10.50.)

Diese Sammlung umfaßt vier Gesänge von Johann Christoph Friedrich Bach, sechs Gesänge von Carl Philipp Emanuel Bach und zehn Gesänge von Johann Abraham Peter Schulz. Durch die sorgfältige Bearbeitung Barnekows sind diese Liederperlen der Gegenwart in dankenswerter Weise wieder näher gerückt worden. Die Neuherausgabe der sämtlich fast unbekannten Gesänge mit der Begleitung der Orgel oder des Harmoniums bedeutet nicht allein eine schöne Bereicherung der geistlichen Liederliteratur, sondern sie sind auch als pädagogisches Material von nicht geringem Wert.

Adolf Göttmann

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

KRITIK

KONZERT

LONDON: Die Saison ist noch in vollem Gange: aber die Konzerte haben doch bedeutend an Interesse verloren, da hervorragende Solisten in der letzten Zeit nicht hier aufgetreten sind. Am meisten interessierte noch das Wiederauftreten der drei Gebrüder Cherniawski, nachdem diese eine erfolgreiche Tournee durch Canada gemacht hatten. Eine Prachtleistung war die Wiedergabe von Arensky's Trio in d-moll. Michael Cherniawski bot eine feinsinnige Wiedergabe des Goltermannschen Cellokonzerts in a-moll. — Robert Chignell gab in der Aeolian Hall sein mehrfach verschobenes Konzert; seine Stimmittel sind ausgezeichnete; aber er hat noch nicht die volle Kontrolle des Tones, der oft hin- und herflackert, besonders wenn der Sänger sich von der Stimmung hinreißen läßt, wie es in den Brahmsschen Liedern der Fall war. Gabriel Fauré's „Herbstlied" war eine einwandfreie, gute Leistung. Ihm zur Seite stand Ruth Heymann, die in verschiedenen Chopin'schen Etüden eine beachtenswerte Technik und feines musikalisches Empfinden bekundete. — In einem Konzert in der Bechstein-Hall, in dem Carl Weber einige seiner Schüler vorführte, fiel der junge Max Darewski wohltuend auf; er ist kein Wunderkind in schlechtem Sinne, sondern ein frühreifer Musiker von bedeutendem, entwickelungsfähigem Talent, nicht nur als Pianist, sondern auch als Orchesterleiter. Eine staunenswerte Probe seines Spieles gab er in Verbindung mit Miß Maude Dixon bei der Wiedergabe von Saint-Saëns' „Variationen über ein Thema von Beethoven" für zwei Klaviere.

Ferd. Aug. Breuer

MELBOURNE: Unsere Konzertsaison 1909 stand hauptsächlich unter dem Zeichen „Melba". Unsere Diva, Australiens Stolz, verbrachte fast ein ganzes Jahr hier, gab eine Reihe von Konzerten in der Townhall und dem riesigen Saale des Ausstellungsgebäudes, der viele Tausende von Zuhörern faßt (man spricht von 10000 oder mehr) und trotzdem keine Lücke aufwies. Nur wer den unbeschreiblichen Enthusiasmus, den Nellie Melba hier, in ihrem Vaterlande, entfesselt, mit eigenen Augen gesehen hat, kann verstehen, daß die Kunde von ihrer Anwesenheit in Australien genügt hat, um alle anderen Künstler von Weltruf für ein Jahr von unseren Küsten fernzuhalten. Nur Amy Castles, die mit Frau Melba die Eigenschaft teilt, Australierin zu sein, wagte das Experiment, und nicht mit allzu günstigem Erfolge. Sie war nicht imstande, Frau Melba's vollendeter Künstlerschaft gleichzukommen, geschweige sie zu überbieten. Leider herrscht hier, wie in Amerika, die allgemeine Sitte — oder sollen wir es nicht lieber Unsitte nennen? —, daß alle großen Sängerinnen eine Anzahl Sterne zweiten Ranges in ihren Konzerten mitwirken lassen, so daß, wenn man zu einem „Melba-Abend" geht, man nicht allzuviel Gelegenheit hat, wirklich ihres Gesanges froh zu werden. Drei Nummern von 9 oder 6 von 18, wenn man die üblichen Zugaben mitrechnet — das ist alles, was sie selbst zum Programm beiträgt. Wie sehnt man sich da nach der künstlerischen Einheitlichkeit eines Lilli Lehmann- oder Carreño-Konzertes! Glücklicherweise war unser Star diesmal in außergewöhnlich guter Gesellschaft; sowohl der Bariton Frederick Ranalow wie Una Bourne, unsere einheimische beliebte Pianistin (Es-dur Konzert von Liszt) waren weit davon entfernt, nur zur Ausfüllung der Pausen zu dienen, sondern boten interessante Leistungen. Und es war ein äußerst glücklicher Gedanke, unser Marshall Hall Orchester unter Leitung seines ausgezeichneten Dirigenten zur Mitwirkung heranzuziehen. Die Solonummern des Orchesters waren: Webers Ouvertüren zu „Freischütz" und „Oberon", das herrliche Andante aus Tschaikowsky's e-moll Symphonie, sowie eine sehr effektvolle Ouvertüre des in Wagners Fußstapfen wandelnden Hamish Mc Gunn „Ship o'the Fiend". Die Novitäten, die uns Frau Melba brachte, waren außer einer Arie aus Verdi's „Othello" der aus vier Nummern bestehende Liederzyklus von Landon Ronald „Summertime", ferner „When Shadows Gather" von Charles Marshall, Massenet's „Sevillana", sowie Rossini's Inflammatus („Stabat Mater"), zu welch letzterem die Melbourne Philharmonic Society unter Leitung ihres Dirigenten Geo Peake den Chor sang. — Die pièce de résistance und zweifellos die in ihren Wirkungen nachhaltigsten musikalischen Ereignisse der Saison aber waren wie immer Prof. Marshall Hall's Orchesterkonzerte. Diese suchen in ihren Programmen, der Art des Arrangements und der Ausführung soweit wie möglich den Orchesterkonzerten Berlins, Leipzigs und anderer europäischer Musikzentren gleichzukommen. Und es ist bewunderungswürdig, wie weit ihnen das gelingt trotz der enormen Schwierigkeiten, mit denen jeder hier zu kämpfen hat, der ernste klassische Musikprogramme zu bringen wagt und auf den Geschmack des großen Publikums wenig oder gar keine Rücksicht nimmt. Professor Hall mußte sich das Publikum für diese Konzerte erst schaffen, und daß das überhaupt gelang, war nur durch eisernste Energie möglich und durch die tröstende Naturnotwendigkeit, daß wirklich Gutes sich eben zuletzt doch Bahn bricht, sei der Weg noch so lang und das Terrain noch so schwierig. Wer dem „Vorspiel" und der Schlußszene aus „Tristan und Isolde" hier gelauscht hat, mit deren Ausführung sich unser Orchester den ersten kontinentalen ebenbürtig zur Seite stellen kann, wird frohen Mutes in die Zukunft blicken. Heute seien nur einige der Werke erwähnt, die in der Saison 1909 zur Aufführung kamen; die Namen genügen, um zu zeigen, in welchem Geiste hier gearbeitet wird: Beethovens Fünfte und Neunte Symphonie (leider ohne den Chor) und das G-dur Klavierkonzert (Solist: Eduard Scharf), Schuberts Unvollendete, Schumanns B-dur Symphonie, Webers „Freischütz"- und „Oberon"-Ouvertüren, Wagners Ouvertüren zum „Fliegenden Holländer" und zum „Tannhäuser", „Meistersinger"-Vorspiel und Schlußszene aus „Tristan", Brahms' Akademische Festouvertüre und Zweite Symphonie, Tschaikowsky's „Pathétique", Elgar's „Enigma"-Variationen und Richard Strauß' „Tod und Verklärung". — Ein Klavier- und Gesangsabend der Brüder Victor (Pianist) und Aylmer (Komponist) Büßt mit der temperamentvollen Carmen Pinschof als Sängerin interessierte

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

durch ein geschmackvolles pianistisches Programm und machte uns mit gutgearbeiteten neuen Liedern Aylmer Büßt's bekannt. — Zwei französische Violinisten, Du Boulay und Le Plat, versuchten sich an der in Melbourne sehr schweren Aufgabe, ein Publikum für ihre Darbietungen heranzuziehen. — Mehr Glück hatte das russische Sängerpaar Zolinsky-Ossipoff, trotz des heftigen Tremolos der Dame und der oft ans Groteske streifenden Vortragsweise ihres Partners. — Einen wohltuenden Kontrast boten die durchaus vornehme und feinziselierte Gesangskunst Napoleon Boffard's, der zeigen zu wollen schien, was vollendete Schulung und guter Geschmack selbst noch mit den Resten einer einst schönen Stimme zu leisten vermögen, und die auf gleicher ästhetischer Höhe stehende Begleitungskunst H. Tetley Proctor's. Max Rudolf

MÜNCHEN: Mit gutem Geschmack hat man für die jüngste musikalische Veranstaltung der Ausstellung München 1910 in der offiziellen Ankündigung die Bezeichnung Straußfest vermieden; es war nur von einer Richard Strauß-Woche die Rede. Das klingt farbloser, neutraler, objektiver; minder agressiv, reizt es minder zur Agression. Allein selbst im anderen Falle — hätte sich eine Stimme des Angriffes erhoben? Man muß da einen merkwürdigen Wandel der Zeiten konstatieren; wo und wann wäre es in früheren Jahrzehnten denkbar gewesen, daß einem Schaffenden, der so sehr gewohnte Geleise zugunsten von Neuem und Unerhörtem verläßt, der so hohe Anforderungen an Verständnis- und Nervenkraft des Publikums stellt, der so gar nicht dem Geschmack und den Instinkten der Masse sich beugt, — wo und wann wäre es bei solcher Gelegenheit denkbar gewesen, daß diesem Mann, notabene solange er lebt, so widerspruchslos das Prädikat des schöpferischen Genies wäre verliehen worden, daß ihm so ohne Einschränkungen Huldigungen wären dargebracht worden? Die gegenteiligen Beispiele liegen uns ja noch recht nahe. Ist Richard Strauß demnach wirklich ein Allbezwinger, größer denn seine großen Vorgänger, oder welche anderen Gründe, psychologischer oder sonstiger Art, liegen für diese Änderung in der Haltung der Masse vor? Die Frage wäre vielleicht einer Untersuchung wert. Jedenfalls, wer ein wenig unter der Menge herumhörte, die berufen war, den Musikzirkus auf der Bavariahöhe zu füllen, der vernahm nur enthusiastische und bewundernde Worte. Daß an dieser sehr zu begrüßenden Tatsache das ausführende Orchester und Richard Strauß der Dirigent ihr gut Teil des Verdienstes in Anspruch nehmen dürfen, sei ohne weiteres zugegeben. Man kennt die ganz hervorragenden Qualitäten der Wiener Philharmoniker; es war nur zu bedauern, daß der unglückliche, viel zu große und, wohl aus Ersparnisgründen, für seine Zwecke viel zu wenig adaptierte Riesenraum des Konzertsaales es ihnen nicht ermöglichte, unbeeinträchtigt in ihrer ganzen Leistungsfähigkeit sich zu zeigen. Über diesen Saal sowohl wie über die Genesis der Musikfeste München 1910 wird nach Abschluß der ganzen Veranstaltungen noch einiges zu sagen sein. Richard Strauß als Dirigent hat, seit er am Pult der Münchener Hofoper stand, sich noch eminent weiterentwickelt; er weiß nun alle seine Intentionen auf sein Orchester sowohl wie auf sein Publikum mit vollendeter Sicherheit zu übertragen. Die Auswahl, die man aus seinen Werken getroffen hatte, war im allgemeinen — abgesehen von einer oder der anderen empfindlichen Lücke — sehr glücklich. — Naturgemäß mußten die Morgenkonzerte im Künstlertheater, das sich als Kammermusikraum wiederum trefflich bewährte, an Wirkungskraft etwas zurückstehen; sie waren dem Liederschaffen und den Frühwerken Strauß' gewidmet. So Eigenartiges sich unter seinen Liedern findet, in ihnen liegt doch nicht seine eigentliche Bedeutung beschlossen. Allein so schlicht und innerlich gesungen wie von Tilly Koenen, offenbaren gerade selten gebrachte Schöpfungen wie „Frühlingsfeier", „Hochzeitlich Lied" usw. ihren ganzen und wahrlich nicht geringen Wert. Mit wohlgebildeter und wohlklingender Stimme, doch ohne sonderliche Individualität, vertrat Kammersänger Franz Steiner (Wien) den erkrankten Bassisten Hoffmann; mehr Eindruck machte im zweiten Konzert Brodersen (München). Sein „Lied des Steinklopfers", eine der besten Eingebungen Strauß' auf diesem Gebiet, war in seiner Art ein Kabinettstück, wenn man dies eminente Stimmungsbild vielleicht auch mit mehr rauher Kraft gestalten sollte, als seinem, letzten Endes lyrischen Bariton möglich ist. Die Jugendwerke bestechen alle nicht allein durch die Vollendung ihrer Form, sondern vor allem durch die absolute Natürlichkeit ihrer Musizierfreudigkeit. Doch man kommt eben nicht aus dem Erstaunen heraus, wie sich aus dieser gut deutsch gefärbten sanften und liebenswürdigen Raupe dieser exotische Schmetterling voll leuchtender verwirrender, oft fast beängstigender und bizarrer Farbenpracht entwickeln konnte. Bei der Es-dur-Violinsonate op. 18 (Violine Arnold Rosé) saß, wie bei allen Liederbegleitungen, Strauß, der in den Festtagen Unglaubliches leistete, selbst am Flügel. Um das sehr charakteristische c-moll Klavierquartett op. 13 machten sich Ignaz Friedman und die Herren des Rosé-Quartetts verdient, um die harmlose Violoncellsonate (F-dur op. 6) Ignaz Friedman und Friedrich Buxbaum. Ganz prächtig interpretierten die Bläser der Philharmoniker die Serenade für Blasinstrumente op. 7, die, überaus Beethovenisch auch in ihrem Themengehalt anmutend, nie ihren entzückenden Reiz verlieren wird. — Den drei großen Orchesterkonzerten tat nicht nur die Ungunst des Saales einigen Eintrag, sondern auch die allerdings ja in all solchen Fällen leider geübte Unvernunft, allzuviel in einen Abend zusammenzupacken. Drei Orchesterwerke mit noch diversen anderen auch nicht kurzen Zutaten stellen, wenn all das von Richard Strauß stammt, an die Aufnahmefähigkeit des Publikums gewaltige Ansprüche; daß sie so ohne weitere Beschwerde und ohne Murren erfüllt wurden, spricht mehr als manches andere für das Lebenswerk des Künstlers. Den tiefsten Eindruck machten die hinreißend temperamentvoll gespielte symphonische Phantasie „Aus Italien", die so unsagbar groß und weihevoll empfundene Tondichtung „Tod und Verklärung", „Don Juan" und die ganz wundervoll und einzig-

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

artig zu Gehör gebrachten „Lustigen Streiche Till Eulenspiegels“. Ein besonders Gutes hatte die in wenige Tage gedrängte Vorführung der musikalischen Entwicklungsgeschichte Richard Straußens noch; es erwies sich klar wie sonst wohl nicht so leicht und offen, wie sehr seine ganze Begabung dem Theater zustrebte, wie das Drama für ihn Erlösung, die Möglichkeit der höchsten Entfaltung der in ihm ruhenden Kräfte bedeutete. Werke wie „Don Quixote“ schreien schon fast nach der szenischen Gestaltung ihres musikalischen Gehaltes, der teilweise aus einer szenischen Gestaltung heraus erst voll zu würdigen sein könnte. Und daß die „Sinfonia domestica“ für mein Urteil durchaus nicht zu den stärksten Schöpfungen Strauß' zu zählen ist, scheint mir diese Ansicht nur zu bestätigen. — Die Aufführungen der „Feuersnot“, „Salome“ und „Elektra“ im Prinzregententheater mit verdecktem Orchester waren Ereignisse von hoher künstlerischer Bedeutung. Man konnte übrigens leicht die Bemerkung machen, daß das versenkte Orchester weder „Feuersnot“ noch sehr merkwürdigerweise „Elektra“ sonderlich gut bekam, während es für „Salome“ für mich geradezu eine völlige Umwertung meines Urteiles — und ich glaube nicht nur des meinen — herbeiführte. Nie sind wohl die Absichten des Komponisten so rein zutage getreten, nie offenbarte sich die geniale Zeichnung und Farbengebung dieses Albdruckbildes größer dem erschütterten Hörer wie an diesem Abend. Strauß selbst dirigierte, Ernst Kraus war ein unübertrefflicher Herodes, und Frau Preuse-Matzenauer, Fräulein Edith Walker (Hamburg) und Fritz Brodersen standen ihm würdig zur Seite. In der „Elektra“ bot Felix Mottl eine herrliche Meisterleistung, hingebend unterstützt von Fräulein Faßbender, Frau Preuse-Matzenauer, Fräulein Fay und Herrn Bender; in „Feuersnot“ ragte der prächtige Kunrad Feinhals' weit über seine Umgebung hinaus, hübsch sekundiert von der lieblichen Diemut der Frau Burg-Zimmermann. Nach „Salome“ spielte man unter Mottls Leitung im Theater noch das „Heldenleben“, dem jedoch das verdeckte Orchester ebenfalls durchaus nicht nur Vorteil brachte. Immerhin war durch Mottls hohe Kunst der Schlußeindruck gewaltig. — Im ersten Orchesterkonzert ersang sich Feinhals dank seiner Riesenstimme, die jeden Raum zu füllen vermag, und seiner Vortragskunst vollen Erfolg mit „Hymnus“ und „Pilgers Morgenlied“; nicht minder gefeiert wurde Edith Walker in „Verführung“ und „Gesang der Apollopriesterinnen“, während Baptist Hoffmann leider weder dem „Notturno“ noch der grandiosen Phantastik des „Nächtlicher Gang“ restlos gerecht zu werden vermochte, weil sein Organ den von Raum und Orchester gestellten doppelten Anforderungen nicht voll gerecht zu werden vermochte. Eine der besten Erinnerungen des Festes bleibt dafür die famose Interpretation der Burleske d-moll für Klavier und Orchester durch Wilhelm Backhaus und den Komponisten. Dieses so überaus witzige Werkchen wurde mit sprühender Laune zum Vortrag gebracht. Irgend jemand hielt es für nötig, auch „Zwei Militärmärsche op. 57“ ins Programm einzusetzen; wohl schwerlich in ernster Absicht. Doch auch als Scherz war das mißraten. Platteste Banalität allein ist selbst in Verbindung mit dem Namen Richard Strauß noch kein Scherz, oder mindestens ein überaus schlechter. Das Publikum schien dafür überraschenderweise bedeutend mehr Verständnis zu haben als diejenigen, die für diese Programmnummer verantwortlich sind. Doch was tut's; einem Richard Strauß kann und muß man auch einen mißlungenen Scherz zugute halten. Denn was er im Ernste gibt, ist so groß und so bedeutsam, daß ihm Ehrfurcht gebührt als einem der Besten, die die Allmutter Musik je ihren Lieblingskindern, den Deutschen, geschenkt hat. Daß dies Bewußtsein über einen engen Kreis hinaus in die weite Allgemeinheit gedrungen ist, des war die Straußwoche ein froher und willkommener Beweis.

Dr. Eduard Wahl

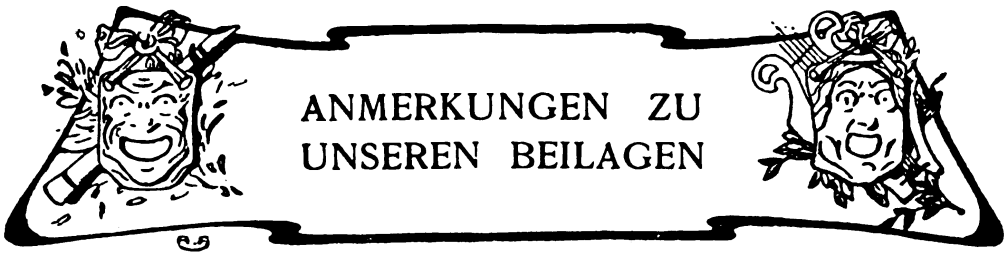
PHILADELPHIA: Die Befürchtung, daß das erwachte Interesse für die große Oper unser Konzertleben ungünstig beeinflussen würde, hat sich leider als gerechtfertigt erwiesen. Mit Ausnahme der regulären 22 Nachmittags- und 22 Abendkonzerte unseres heimischen Orchesters, die sehr gut besucht waren — allerdings eine Folge der voraufgegangenen Subskription — waren alle übrigen Konzerte, selbst die der Bostoner, die sonst stets ausverkauft zu sein pflegten, schwach besucht, und es ist zu befürchten, daß die Unternehmer, die die auswärtigen Künstler für die amerikanischen Tournees engagieren, in der nächsten Zeit Philadelphia links liegen lassen werden. Unser heimisches Orchester ist jetzt zweifellos eines der besten in den Vereinigten Staaten. Es weist ein treffliches Personal auf, das seit Jahren bei einander blieb und sich so tüchtig einzuspielen vermochte. Carl Pohlig, der es gegenwärtig nun schon seit drei Jahren leitet, hat durch seine sichere Leitung des Orchesters und durch seine überaus abwechselungsreichen Programme das Interesse der weiteren Kreise an den Konzerten rege zu erhalten gewußt. Auch hat die Veranstaltung von zehn sogenannten Volkskonzerten zu billigen Preisen und mit leichterem Programm nicht wenig dazu beigetragen, das Orchester populär zu machen. Aber, daß er die Leistungen unseres Orchesters gehoben hätte, wird man ihm ebensowenig nachrühmen können, als daß er die Erziehungskampagne, welcher der erste Dirigent des Orchesters, der unvergeßliche Fritz Scheel, unser Publikum unterzogen hatte, fortzusetzen vermocht hätte. Es ist mehr ein „Fortwursteln“ als ein bewußtes Fortschreiten. Schumann kam als Symphoniker in der langen Saison gar nicht zu Worte, Brahms nur mit einer Symphonie. Bruckner, den Pohlig für unser Publikum entdecken zu wollen sich den Anschein gab, ist ad acta gelegt, weil er nicht sofort das nötige Verständnis beim Publikum gefunden hat. Auch Richard Strauß ist so gut wie „tabuht“. Wir hörten nur einmal den „Till“ und dann den „Don Juan“, beide ganz matt und unzureichend wiedergegeben. Dafür gab es zwei Konzerte, die ausschließlich aus Bruchstücken von Wagners Opern zusammengestellt waren, weil diese Programme das Publikum anziehen. Überdies hat uns Pohlig einen Wechselbalg eigener Faktur geschenkt, angeblich eine Suite, die sich „Amerikanische Eindrücke“ betitelt, zwar in ihrer Anspruchslosigkeit jede Kritik entwaffnet, allein

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

einen traurigen Beweis von der kompositorischen Begabung und noch mehr von der Selbstüberschätzung unseres Dirigenten liefert. Daß bei dieser Sachlage an eine Aufführung der Neunten Symphonie oder irgend eines monumentalen Chorwerkes im Einvernehmen mit unseren Chorvereinen nicht zu denken war, liegt auf der Hand. Zum Publikum hinabzusteigen ist freilich viel bequemer, als es zu sich hinanzuziehen. Allein, ist dieses allzu bequeme Auskunftsmittel billigen Erfolges wirklich eines deutschen Mannes würdig? Drei neue Symphonieen brachte das Orchester in dieser Saison: eine von Dukas in C-dur, ein unerquickliches, quälerisches Werk, in dem der Komponist Debussy's Spuren folgt, dabei zwar noch mehr Raffinement, allein weit weniger Stimmungskraft aufweist als dieser. Überhaupt ist die „jüngstfranzösische" Musik ohne Theaterdekor schwer genießbar. Dann eine Symphonie in h-moll von Fritz Volbach, ein formvollendetes, zwar nicht himmelstürmendes, aber durchaus erfreuliches und vielfach anregendes Werk, dem nur ein besserer Schlußsatz zu wünschen wäre, und schließlich Rachmaninoff's e-moll Symphonie, bei der die rein technische Mache hinter dem Gefühlsinhalt zurücktritt, und die, wiewohl der Komponist von fremden Einflüssen noch nicht ganz frei ist, doch so viele eigenartige Schönheiten aufweist, daß ihr Erfolg hier wohlverdient war. Als Dirigenten schätzen wir Rachmaninoff geringer ein. Hingegen fand er als Klavierspieler mit dem Vortrage einiger seiner feingearbeiteten Klavierstücke großen Erfolg. Sein cis-moll Präludium teilt mit der Melodie in F von Rubinstein und dem „Frühlingslied" von Mendelssohn den zweifelhaften Vorzug der Werkelpopularität. — Die Liste der Solisten, die sich hier in der verflossenen Saison hören ließen, war sehr gering. Teresa Carreño spielte mit gewohntem Erfolge das recht veraltet anmutende Konzertstück von Weber, und Cornelius Rübner von der Columbia-Universität mühte sich vergebens ab, uns den Inhalt des Grieg'schen Klavierkonzertes näherzubringen. Größeren Erfolg hatte der kleine Spanier Pepito Arriola, der hier das Es-Dur Konzert von Liszt mit der Virtuosität eines Pianola spielte, dann aber mit einigen kleineren, ganz verkehrt aufgefaßten Stücken bewies, daß in ihm doch ein musikalischer Kern steckt. Besser ging es uns mit den Geigern. Der nicht mehr kleine Mischa Elman konzertierte einige Male mit gutem Erfolg, ohne jedoch tiefere Wirkungen zu erzielen, was erst der großen Kunst Fritz Kreislers vorbehalten blieb, der uns mit seinem Vortrage des Beethovenschen und eines Konzertes von Bruch entzückte. — Die Bostoner, die jetzt in Max Fiedler einen nicht sehr temperamentvollen, aber vornehmen und ungemein genauen Dirigenten gefunden haben, brachten unter anderem als Novität das Brahmssche Doppelkonzert für Cello und Geige, das hier ungemein gefiel, nicht zum wenigsten infolge der meisterhaften Wiedergabe des solistischen Teils, durch Fritz Schroeder und Willy Heß. — Außer den Bostonern, die uns regelmäßig alle Jahre besuchen, hatten wir noch den Besuch zweier neuer Orchester zu verzeichnen: der New Yorker Philharmoniker unter Mahler und des Russischen Orchesters derselben Stadt unter Modest Altschuler. Gustav Mahler ist es gelungen, binnen Jahresfrist aus einer recht zerfahrenen Organisation ein erstklassiges Orchester zu machen. Jedenfalls weiß er mit seinem Instrument Wirkungen zu erzielen, wie sie weder unser Orchester noch die Bostoner aufzuweisen vermögen. Da sieht man erst, was die geniale Begabung eines Dirigenten zu bedeuten hat. Die beiden Konzerte, die die New Yorker hier veranstalteten, waren bei weitem das Beste, was die Saison geboten hat. Beethovens Fünfte hat man hier, bei allen Freiheiten und Neuauffassungen, die sich Mahler erlaubt, noch niemals so großzügig-titanisch vernommen wie unter Mahler. Das Orchester spielte noch die Phantastische von Berlioz, Smetana's Ouvertüre zur „Verkauften Braut" und den „Till", alles gleich hinreißend. Das Russische Orchester unter Altschuler hat sich hier nicht sehr glücklich eingeführt. Es spielt meist russische Kompositionen und ist daher in seiner Aufgabe beschränkt. Allein es zeigt nicht den Meister in der Beschränkung. Eine Verve und ein temperamentvolles Drauflosspielen, die volle Anerkennung verdienen, werden leider durch einen auffallenden Mangel an Präzision um ihre Wirkung gebracht und lassen einen reinen Genuß nicht aufkommen. — Das Flonzaley-Quartett führte sich hier erfolgreich ein, und die Geigerin Gisela Weber verriet in ihrem Konzert eine gesunde musikalische Natur. — Dr. Ludwig Wüllner entzückte das Publikum mit dem Vortrage von Wolfs „Rattenfänger" mit Orchesterbegleitung, der hier überhaupt ganz unbekannt war, und dann in einem eigenen Konzerte mit dem Vortrag altbekannter und vieler neuer Lieder und Balladen. Von letzteren schlug die Sinding'sche Vertonung von Heines „Ein Weib" mächtig ein. — Unsere Chorvereine sind dieses Jahr ganz in den Hintergrund gedrängt worden. Der Mendelssohn-Club wagt sich an größere Aufgaben gar nicht mehr heran, und die Choral Society ist infolge Mitgliederschwunds im Niedergange begriffen. Sie brachte unter anderem Debussy's „Blessed Damozel" und Richard Strauß' „Taillefer", beides in sehr ungenügender Weise, und auch ihre „Messias"- und „Elias"-Aufführungen standen nicht auf der Höhe früherer Jahre. Die Oper hat hier das Oratorium umgebracht. — Die hiesige Manuscript Society, die alljährlich ein Konzert von Werken hier lebender Komponisten veranstaltet, liegt auch in den letzten Zügen; die Talentlosigkeit, die sich da breit macht, ist bemitleidenswert. Kein Wunder auch: wenn irgendwo, geht in den Vereinigten Staaten die Kunst nach Brot. Sie ist aber auch danach.

Dr. Martin Darkow

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Den Schluß des Artikels „Briefe von und an Chopin“ illustrieren wir durch zwei bildliche Darstellungen. Das interessante Porträt Chopin's wurde nach einem ziemlich seltenen Stich gefertigt. Das Phantasiebild „Chopin's Polonaise“ ist von Taddäus Kwiatkowski gemalt, der gleichzeitig mit dem Tondichter in Paris lebte, intim mit ihm befreundet war und ihn wiederholt porträtiert hat (eine Nachbildung seines Gemäldes „Chopin auf dem Sterbebett“ enthält das 1. Chopin-Heft der „Musik“). Die Gestalt mit den Fittichen im Hintergrunde des Gemäldes ist, wie uns Herr Bernard Scharlitt freundlichst mitteilt, keineswegs symbolisch aufzufassen, vielmehr stellt sie einen polnischen Husaren dar. Dieses berühmte Regiment war der Schrecken der Türken und Tataren, die in den mit mächtigen Flügeln ausgestatteten polnischen Kriegern die leibhaftige Höllenschar zu sehen wähnten.

Zur Erinnerung an den verdienstvollen Begründer der Berliner Singakademie, Karl Friedrich Christian Fasch, seit dessen Tode am 3. August 110 Jahre vergangen waren, bringen wir sein Bild nach einem alten Stich.

Vor kurzem verstarb in Venedig im Alter von 67 Jahren der norwegische Tonsetzer Johan Selmer, dessen Schaffen einen bedeutenden Einfluß auf die Entwickelung der Tonkunst seines Heimatlandes ausgeübt hat, insofern er als Erster versuchte, die damals noch primitive nationale norwegische Kunstmusik mit außerskandinavischen Elementen zu durchtränken. In seinen Orchesterwerken, die zum Teil auch in Deutschland zu Gehör gebracht worden sind, schließt er sich Berlioz an. Er schrieb ferner Vokalwerke mit Orchester, a cappella-Gesänge für gemischten und für Frauenchor, viele Lieder und Duette, auch einige Klavierstücke. Selmer, der wegen eines Brustleidens viel im Süden weilen mußte, erhielt im Jahre 1879 vom norwegischen Landtag einen Ehrensold als Komponist bewilligt. Er war Schüler des Pariser und des Leipziger Konservatoriums. Von 1883—1886 dirigierte der Künstler die Philharmonischen Konzerte in seiner Geburtsstadt Christiania.

Die von der vielseitig begabten Julia Virginia Scheuermann modellierte Richard Wagner-Gedenktafel für Bad Ems, eine sehr ansprechende künstlerische Leistung, ist vor kurzem (9. Juli) enthüllt worden.

Wie wir bereits in der „Tageschronik“ des 1. Juli-Heftes mitteilten, wurde am 11. Juni in München am Geburtshause von Richard Strauß am Altheimereck eine von dem Münchner Bildhauer Karl Killer hergestellte Gedenktafel enthüllt. Die Tafel weist als Inschrift die Worte auf: „Am 11. Juni 1864 wurde hier Richard Strauß geboren.“ Zur Rechten und zur Linken der Inschrift trägt die Tafel als künstlerischen Schmuck dekorative Kinderfiguren: links einen hornblasenden Knaben, rechts ein singendes Mädchen. Oben schließt eine Fruchtgirlande die aus Treuchtlinger Marmor gearbeitete Tafel ab, die sich durch künstlerische Eigenart vorteilhaft von manchen anderen Inschrifttafeln unterscheidet.

Die Musikbeilage gehört zum Artikel von Georg Capellen.

Nachdruck nur mit ausdrücklicher Erlaubnis des Verlages gestattet
Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten
Für die Zurücksendung unverlangter oder nicht angemeldeter Manuskripte, falls ihnen nicht genügend Porto beiliegt, übernimmt die Redaktion keine Garantie. Schwer leserliche Manuskripte werden ungeprüft zurückgesandt.

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster
Berlin W 57, Bülowstrasse 107 I

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



FREDERIC CHOPIN

OF MICH.

IX. 22

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



CHOPINS POLONAISE

Nach dem Gemälde von Taddäus Kwiatkowski

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



KARL FR. CHR. FASCH



IX. 22

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



Joh Selmer



IX. 22

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



RICHARD WAGNER-GEDENKTAFEL FÜR BAD EMS VON JULIA VIRGINIA SCHEUERMANN

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



GEDENKTAFEL AM GEBURTSHAUSE VON RICHARD STRAUSS
IN MÜNCHEN VON KARL KILLER

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

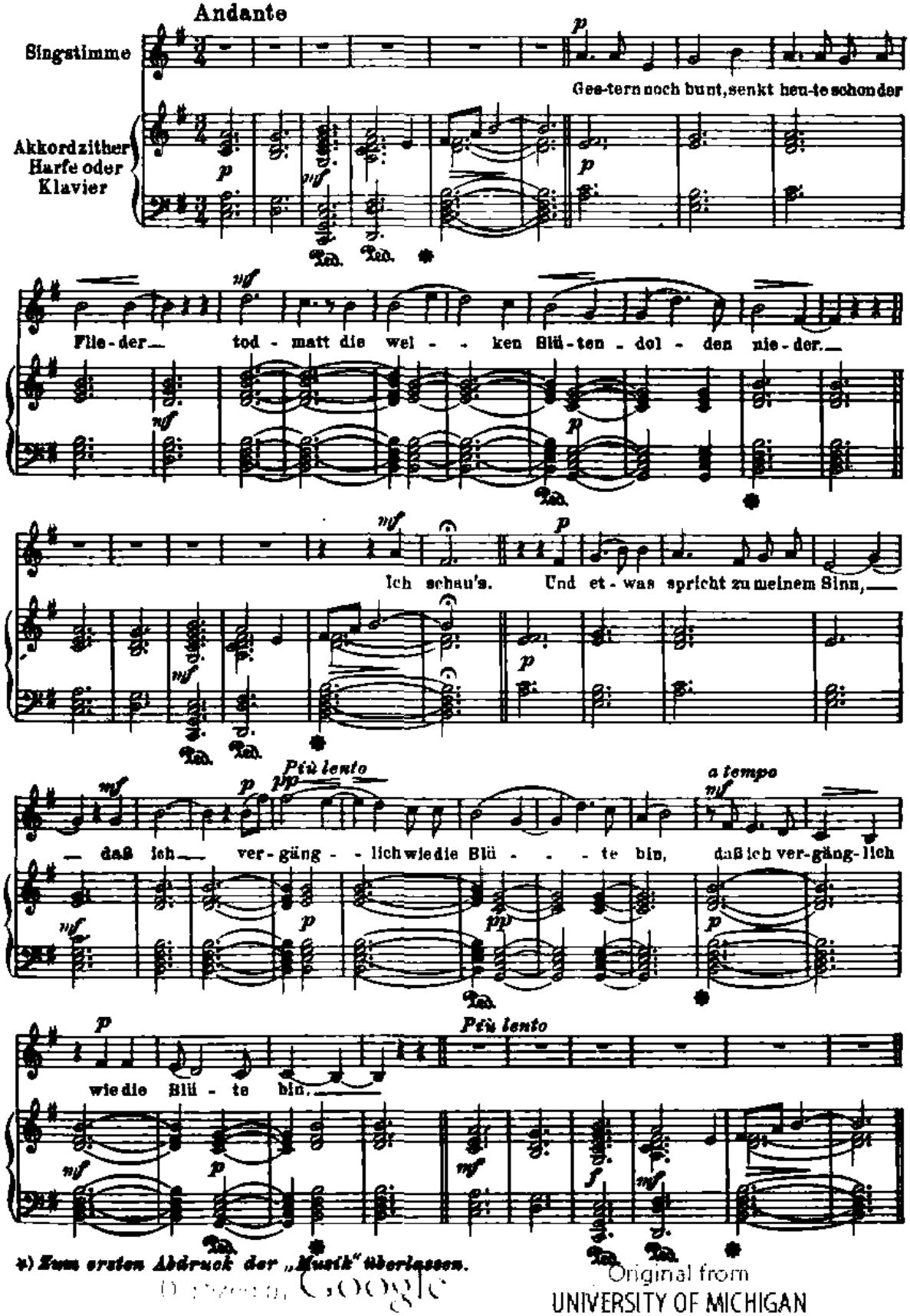
Aus Capellen: Exotische Lieder

mit Accordzither-Harfen-oder Klavierbegleitung*)

Zu japanischen Gedichten, übersetzt von PAUL ENDERLING

I. Wie die Blüte

Tonleiter: H c d e fis G a h



*) Zum ersten Abdruck der „Musik" überlassen.

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

II. Nach Hause

Tonleiter: C d e fis G a h c



*) *Die Klammern beziehen sich auf einen besonderen Effekt der Akkordzither. Erst bei demunteren Glissando-Tone das Manual niederdrücken und dann weiter abwärts harpeggieren, worauf* nur *der vorher notierte Akkord fortklingt.*

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

III. Fern von dir

Tonleiter: C d es f is g as h c



Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

IV. Zusammen sterben

*Tonleiter: C d e fis $^{gis}_{as}$ b c**)*



*) *Auf der Akkordzither das große G nach Fis, alle übrigen g nach* $^{gis}_{as}$ *umstimmen, außerdem alle a nach as, alle h nach b!*

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

DIE MUSIK

Keine Reden finden bereitwilligeren Glauben als die, welche das Genie herabsetzen und dem Neide der bewußten Mittelmäßigkeit schmeicheln.

Macaulay

IX. JAHR 1909/1910 HEFT 23

Erstes Septemberheft

Herausgegeben von Kapellmeister Bernhard Schuster

Verlegt bei Schuster & Loeffler

Berlin W. 57, Bülowstrasse 107

ZANDER.

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

INHALT

Alfred Wolf
Der Operettenmoloch

Dr. Georg Göhler
Über die Stellung zu Mahlers Kunst

Dr. Karl Grunsky
Über Wert und Pflege des Klavierauszugs
Nach einem Vortrage, gehalten in Berlin, Hamburg und Leipzig

Reinhold Bahmann
Johann Sebastian Bach und Johann Matthias Gesner

S. D. Gallwitz
Die Stilverwirrung in der Vokalmusik

Dr. J. H. Wagenmann
Die italienische Sprache, ein Stimmbildungsmittel für Deutsche?

Revue der Revueen
Besprechungen (Bücher und Musikalien)
Kritik (Oper und Konzert)
Anmerkungen zu unseren Beilagen
Kunstbeilagen

Nachrichten (Neue Opern, Opernrepertoire, Konzerte, Tageschronik, Totenschau, Aus dem Verlag, Eingelaufene Neuheiten) und Anzeigen

DIE MUSIK erscheint monatlich zweimal. Abonnementspreis für das Quartal 4 Mark. Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mark. Preis des einzelnen Heftes 1 Mark. Vierteljahrseinbanddecken à 1 Mark. Sammelkasten für die Kunstbeilagen des ganzen Jahrgangs 2,50 Mark. Abonnements durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug durch die Post.

Generalvertretung für Frankreich, Belgien und England:
Albert Gutmann, Paris, 106 Boulevard Saint-Germain
Alleinige buchhändlerische Vertretung für
England und Kolonieen: Breitkopf & Härtel, London
54 Great Marlborough Str.
für Amerika: Breitkopf & Härtel, New York
für Frankreich: Costallat & Co., Paris

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

DER OPERETTENMOLOCH

von Alfred Wolf-Wiener-Neustadt

Ihr, die ihr daheim Musikinstrumente erfindet um der Instrumente willen, die ihr symphonische und dramatische Tongedichte anlegt um eurer Wissenschaft willen, wißt ihr, was ihr tut, wenn ihr gedankenlos das Volk um Altäre schwärmen seht, deren Götterbilder ihr wegen ihrer Primitivität und Kunstentferntheit verachtet? Wie Vergeltung sieht es aus für euren Intelligenzkult, daß die Energieen, die der Kunstverehrung zugemessen sind, in der Beschäftigung mit dem Seichten und Gemeinen zerflattern. Denn das Seichte und Gemeine hat es wohl verstanden, die Elemente, die die ernstgemeinte Kunst sich entgleiten ließ,[1]) aufzufangen, sich mit ihnen zu drapieren, und es ist eine bittere Unverschämtheit, daß sich die Operette vielfach als Kunsthüterin aufwirft gegenüber den „Ausschweifungen der degenerierten Moderne".

Das ist auch so eine oberflächliche Sprachbildung, der Ausdruck „Operette". Die Oper stellt eine Form dar. Allerdings eine, die sich gleich jeder lebenswahren, weil wirklich brauchbaren Form verändert und entwickelt. Die Einheitlichkeit darin ist gegeben von dem Zeitpunkte an, wo die Oper durchkomponiert wird. Die Etymologie des Wortes „Operette" nun zeigt, daß man diese im System der Künste der Oper anreiht. Äußerlich stellt sich ja die Operette gleichfalls als Verbindung von Drama und Musik dar. Und doch bildet sie keine Form, sie ist eine Gattung. Ihre Entwickelungsgeschichte gibt dafür den Beweis.

Das Bedürfnis, einen scheidenden, charakterisierenden Namen aufzustellen, mußte sich wie selbstverständlich ergeben, als neben der ernsten Oper das musikalische Lustspiel sich Bahn brach. Es war aber die Praxis immer schwankend. Der Opera buffa der Italiener reihten sich in Frankreich Opéra comique und Operette an, deren Geltungsgebiete mit einer der Materie entsprechenden Kritiklosigkeit nie genau gegeneinander abgegrenzt worden sind. Man legte bei der Bezeichnung „Operette" den Ton weniger auf das Leichte des Sujets als der Faktur, somit einer Äußerlichkeit. — Der Begriff konsolidiert sich bei Offenbach. Er schuf einen Typus, der von der ernsten Kunstgattung bloß die Technik herübernahm. Denn der

[1]) Darunter verstehe ich Melodik, Natürlichkeit des musikalischen Gedankens, Logik der Formgebung u. a.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Stoff, in graziöser Einheit mit der Form, die ihn umschrieb, war nicht mehr eine Abart der Klasse „Oper", es war ein Auswuchs, der von den Hausgesetzen abfiel, seine Eltern verspottete, sich außerhalb der Familienbahnen umhertrieb, einer neuen Entwickelung Keime leichtsinnig verstreute. Den durch Jahrtausende geheiligten, dem reinsten und tiefsten Innenleben entquollenen Grundsätzen einer keuschen und aufrichtigen Kunstübung zur Seite drängten sich neue Ideen, die der Zeitteufel in gedankenlosem Spiele wie Nippes unter seinen Fingern gebildet und losgeschnellt hatte, wie Nippes zu nichts nutze und zum Zerbrechen geboren und doch die hingebungsvolle Arbeit hinweglächelnd in angenehmer Zerstreuung. Ein Element war in die Kunst getragen worden, das, dem Altertume als besonderes technisches Mittel bekannt, nunmehr als Darstellungszweck fungierte. Ein unreelles Mittel, ist der Witz doch nicht unkünstlerisch, solange der Verstand sich mit ihm waffnet. Laßt aber die Phantasie mit ihm buhlen, und ein zwiespältiges, unreines Wesen voll Bizarrheit wird ihre Schöpfung sein. Nicht mehr nach dem Schönen und Erhabenen dürstet die Welt, um sich erheitern und erheben zu lassen; man lechzt nach dem Pikanten, in dem man Zerstreuung sucht. Die allgemeine Hast in der Erledigung der Geschäfte, im Verkehr der Menschen untereinander hat auch das Geistesleben zersetzt. Nicht fühlen sich mehr Anschauung und Nachdenken kräftig genug, um weiterhin den Genuß zu vermitteln, der komplizierte Vorgang vollzieht sich jetzt auf einem unmittelbaren Wege durch die Sinnlichkeit, durch die Nerven. Noch immer aber ist zu der Zeit der Geist nicht ausreichend materialisiert, um seine eingewurzelten Ansprüche an die Menschheit fahren zu lassen. Noch das sinnliche Vergnügen muß seinen Stempel tragen, wenn es imstande sein soll, zu fesseln und Proselyten zu machen. Dieser Stempel nun war der Witz mit seiner Abstufung ins Gemütbereich, dem Amüsanten. Die versichtbarte Form dafür ist die Operette Offenbachs, ein Sonderkind der Muse, reizend und verführerisch, verlogen und charakterschwach, doch immerhin eine künstlerische Erscheinung, lebensprühend und fäulnissicher; von ihrer Zeit geboren und deren wahrster Ausdruck, hat sie das stolze Rückgrat des mit der Wirklichkeit Verbundenen.

Die Operette war also eine Sezession von der Oper, eine Abscheidung des Kleinen vom Großen, wobei der neue Teil ein neues Wesen erworben hatte. Franz von Suppé unternahm es, das ausgelassene enfant prodigue ins Vaterhaus zurückzuführen, nach dem es gar nicht verlangte. Suppé schenkte uns einen Offenbach in der „Schönen Galathea", — seine größeren Werke sind in der italienischen Opernmanier abgefaßt, nicht immer ohne Erfindung, aber fast durchweg ohne den Geist des Franzosen. Suppé bedachte nicht, daß es Lüge war, das eilfertige, schnippische Ding, als welches die Operette sich darstellte, in knitterigen Faltenwurf zu kleiden

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

und mit großen Allüren auftreten zu lassen. Seine Operette ist ein Zwitterwesen. Man befreie die unwitzige, gründliche Musik von einem Marsch und zwei Walzern (die, beiläufig gesagt, jetzt noch den theoretischen Wert des Dreivierteltaktes mehr schätzen, als den Tanzrythmus ausbeuten), und nichts hindert, der Partitur die Etikette „Oper" aufzukleben, wenn nicht das Edle fehlte, eine ziemlich schwer definierbare, aber unentbehrliche Essenz. — Eine schädliche Verwirrung hat bei der vermeintlichen Veredelung der Kategorie der Ausdruck „komische Oper" verschuldet. Es ist der Schlußring einer Kette von Unlogik, wie sie auf musikalischem Gebiete nicht allzu selten erscheint. Der Name soll doch nichts anderes bedeuten als Musik-Lustspiel, eine Gattung, die, ästhetisch genommen, ein Unding ist. Der Verein von Wort und Ton ist der höchst gesteigerte Ausdruck edler Menschlichkeit. Von einem Lustspiel andererseits verlangen wir mehr Komik als Empfindung, mehr Geist als Tiefe. Die witzelnde Cäcilia war nun immer eine etwas problematische Sache. Es läßt sich nicht leugnen, daß in der großartigen Verfeinerung der Klassikerperiode die Musik auch geistvoll reden lernte. Technische Scherze vorderhand aus der Betrachtung lassend, wissen wir, daß der außerordentlich bereicherte Inhalt ihrer Sprache dem angestammten Ernste mit Glück entsagen konnte. Es ist mir eine köstliche Erinnerung, wie beim erstmaligen Hören des Schumannschen Klavierquintettes das Seitensatzthema im ersten Allegro mich lachen machte — es war ein veritables, physisches Lachen. Was bedeutet aber dem Theater mit seinem perspektivisch arbeitenden Stil die feine Linie musikalischen Humors? Dort, wo sie zum Stilprinzip erhoben wird, ermüdet bald das Interesse, und man kann den Eindruck des Farblosen nicht von sich schütteln. Ein solches Geschick widerfährt einer jeden Ausgrabung von Hermann Goetz's hochstehender Oper „Der Widerspenstigen Zähmung". Günstiger ist die Mischung, wenn jene Linie im Wellenschlage nur hervorblitzt aus dem vollen Strome des musikalischen Elementes, der, seiner göttlichen Beschränkung aufs Sentimentale bewußt, nach der Tiefe und in sich geht. Notwendig muß diese Beschaffenheit des musikalischen Teiles auf die Komposition des Textes abfärben. Den Geist, den Witz der Rede könnte eine schlechte Musik nur stören, eine hervorragende muß ihn töten und so ihre eigenen Stützen zerbrechen. Bleibt die Situationskomik, die weidlich ausgenützt wird, ohne Scheu vor Gröblichkeiten. Daher bei jedem musikalischen Lustspiel das Postulat, unseren Geist des Raffinements zu entkleiden und zu primitiveren Entwickelungsstadien herabzugeleiten. — Nun hat man es nicht außer Acht gelassen, daß das musikalische Element selbst zu Scherzen verwendbar ist. Instrumentationswitze und grobsinnliche Anspielungen sind bald erschöpft, wenngleich sie immer von neuem aus der Requisitenkammer des Theaters hervorgeholt werden. Ein weiterer Schritt

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

liegt im Scherzspiel mit einem musikalischen Gedanken, wie ein solches „Die Meistersinger“ in etwas naiver, doch bühnensicherer Weise kennen. Laßt uns aber das Mittel verfeinern, geben wir die behaglichen Niederungen allgemeiner Sinnfälligkeit auf, und gestatten wir dem Witze, sich tatsächlich in der Musiksprache auszudrücken: Sein Publikum werden die Eingeweihten der Kunst sein, während man doch nie behaupten kann, um ein Wortspiel verstehen und genießen zu können, müsse man erst Philologie studieren. Soll der Witz aber erst durch Kommentare allen zugänglich gemacht werden, so verliert er die sicherste Gewähr seiner Wirkung, die Zündkraft. (Siehe den musikalischen Grundgedanken in d'Albert's „Flauto solo“.)

Wo liegt der Ausweg? Auf Abwegen konnte man einen finden. Es galt, die Musik aus ihrem festen Aggregatzustande in einen luftigeren überzuführen. Aber nicht, indem man sie mit einem Flügelkleide gürtete, suchte man sich dieser Möglichkeit zu nähern; man zog ihr den reichen, schweren Habit aus, man lehrte sie mit Schleiern spielen und die Füße hochheben im Tanzschritte. Sie darf sich eines eleganten, geistsprühenden Tanzmeisters rühmen; sein Name ist Johann Strauß.

Jetzt war ja eine innerlich widerspruchslose Form für das musikalische Lustspiel gewonnen — allerdings auf Kosten der künstlerischen Moral. Ein sehr verlockendes Axiom aber lautet: In der Kunst gibt es keine Moral; da gilt das Recht des Könnenden; das Genie scheucht den hockenden Fliegenschwarm moralischer Regelkünste hinweg mit einem Strahl aus seinem Sonnenauge. Wohl, der Schaffende trägt keine andere Verantwortung als die, worauf sich sein Verhältnis zu seinem Werke gründet. Darüber hinaus jedoch — in den sekundären Wirkungen seiner Erscheinung auf die schaffende Nachwelt — kann die Unmoralität, die von dem Glanze des Genies überstrahlt wurde, ja möglicherweise ihm zur Steigerung diente, ihre Kunstwidrigkeit in der verderblichsten Weise aufdecken. Diese Unmoralität lag vor allem in der bewußten Betonung des Leichten, eines Begriffes, den der fatale Reim des „Seichten“ selten desavouiert, in der Vermeidung von rhythmischen oder harmonischen Besonderheiten, die eine mühelose Auffassung erschwert hätten, in der Buhlerei um den Beifall einer gedankenträgen Masse, denn Popularität war die Lebensbedingung für eine Operette. Aber wie gesagt: Johann Strauß und der farbenreichere Millöcker waren ideenkräftig genug, ihr Geschmack besaß noch hinlänglichen Ehrgeiz, um sich von den zeitgenössischen Komponisten ernster Musik nicht beschämen zu lassen; das neuentdeckte Weideland war noch zu wenig abgenutzt, um als Gemeinplatz dem nachhinkenden Trosse zu dienen; und so war von den angedeuteten Giftkeimen nichts zu merken und man konnte sich der köstlichen Gabe ungebunden freuen. Doch ändert das nichts an dem Sakrileg, das einer begeht, der selbst die „Fledermaus“

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

als komische Oper bezeichnet. Die Operette ist nun einmal eine eigene Art, und man darf die Inkonsequenz und Äußerlichkeit, die bei ihrer Namengebung am Werke war, nicht so weit führen, daß man je nach der größeren oder geringeren Dosis von Gewissenhaftigkeit und Geschick des Komponisten seine Arbeit in die Opern- oder Operettenliteratur verweist. Besaßen die Meister der Operette ja selbst inneren Reichtum genug, um stilgerecht zu bleiben; sie versagten es sich, an den Punkten, wo die Handlung sich verinnerlichte oder zum Ernste abschweifte, nach den Operngefilden hinüberzuschielen und sich mit approbiertem Opernbombast auszustaffieren. Daß man trotz Ungesuchtheit und einfacher Mittel sich noch immer nicht grober Sentimentalität in die Arme zu werfen braucht und bei aller Beschränkung auf das Leichtverständliche der niedrigen Spekulation mit dem rhythmischen Element entraten kann, dafür liefern ihre Werke ein erlesenes Musterbuch.

Von ihnen führt eine plötzlich ansteigende Kurve zur heutigen Operettenhausse. Vieles mußte in unser Geistesleben eindringen, um sie zu ermöglichen. Wir sahen in den letzten Jahrzehnten die Ideen des Sozialismus in Schwang kommen; man fand, daß man die unteren Schichten aus ihrem dumpfen Dahinvegetieren, an dem ja nur Bildungsmangel schuld sein konnte, erlösen müsse; man labte sich an der rührenden Vorstellung, daß man das Volk zu sich heraufziehe; die Gesellschaft war stolz, ihren Reichtum zu zeigen, indem sie die Segnungen der Bildung nach allen Seiten verschwenden zu müssen dachte. Nun mochten einzelne, etwa von einer flüchtigen Welle der sozialistischen Bewegung getroffen, ein echtes Sehnen in sich fühlen, zu jenen Lichthöhen vorzudringen, von denen sie in dumpfer Ahnung träumten, die Felder kühn zu durchmessen, die die denkende Menschheit gerodet hatte, und über die der Weg zur Macht lief. Sie brachten den Ungestüm des Eroberers, die Unverbrauchtheit des homo novus mit, aber es fehlte auch nicht die Urteilslosigkeit des Unvorbereiteten, die, von falschen Führern ausgenutzt, den Irrungen nicht die Sicherheit der Tradition entgegenzusetzen vermag. Ihnen reihen sich jene an, die die Aufklärung unter der Hand mit den anderen schönen Sachen in Empfang nahmen, etwa wie die Arbeiterversicherung oder das Wahlrecht. Am kunstgefährlichsten aber war die Klasse, die unter den geänderten Erwerbsbedingungen durch geschickte Operationen Reichtümer zusammengelesen hatte, die Einlaßmarke in die Gesellschaft, und die nun den guten Ton des neuen Milieus sich anzueignen suchte. Sie näherten sich der Kunst als dem wohlakkreditierten Prüfstein des Luxus, des mit Verstand genossenen Luxus. Alles in allem: eine außerordentliche Steigerung der Nachfrage. Wie verhält es sich mit dem Angebot? Wir behalten bloß die Musik im Auge. Die symphonische Musik hatte einen Gipfel überwunden, die dramatische eben einen erklommen. Richard Wagner, dem

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Demagogen, warf sich die Masse in besinnungslosem Taumel in die Arme. Angezogen von dem großen Rauschen und ahnend, daß es ein mächtiger Quell sei, der hier dahinzog, waren sie unvermögend, aus ihm zu schöpfen. Schon begann die Musik den Zusammenhang mit dem Volke zu verlieren. Es ist das eine der heikelsten Stadien einer jeden Kunstentwickelung. Denn die stetige Kleinarbeit vieler bedeutet dem Fortschritte nie so viel als der Elan, den ihm das Auftreten des Genies gibt. Die Tatsache seines Erscheinens, mag es alles Gewohnte umstoßen oder auch bloß darüber hinausgehen, ist das neue Gesetz, mit dem sich die Welt abfinden muß. Die Entwickelung geht sprunghaft vor sich. Das Verständnis für das Neue aber muß sich den Weg unter Überwindung von Widerständen bahnen. Wie nun, wenn die Jünger immer weiterbauen, in immer schwindligere Höhen, unbekümmert um das Volk, das unten steht, das den ersten noch nicht begriffen hat und über den zweiten schon hinaus sein soll, das hinaufstarrt, ohnmächtig, mitzukommen und dem Schaffen die gesunde Unterlage zu geben, ohne die es in der Luft hängt? Seiner Impotenz müde, wendet es sich denen zu, die, an Bekanntes anknüpfend, ihm entgegenkommen, ihm die Begeisterung erleichtern, ihm schmeicheln, ja, wenn sie besonders raffiniert sind, sich mit idealen Schlagworten drapieren. Denn es ist eine Lüge, daß das Volk die Operetten mache, daß die Operette Heimatkunst sei. Die paar Federn, die man ihm ausrupfen konnte, reichen zu einem Strauß nicht hin (bitte kein Wortspiel zu vermuten), und ein Ziehrer hätte die Gattung bald totgewalzt, wenn nicht ein Fall mit neuem Rüstzeug hinter ihm aufsteht. Aber das Volk nimmt gutmütig ihren abgeschmackten Brei als Volkskost auf, weil jene Kunstgerichte es nicht sättigen können, weil sie ihm unverdaulich sind. Die Wahrnehmung ist betrübend, wie die Leute immer weniger werden, die nur mit verschämtem Lächeln eingestehen, sie verstünden die ernste Musik nicht. Offen rühmt man sich heute dessen. Freilich an dieser Schar ist nicht viel verloren, denn sie versteht auch die heitere nicht, die bloß die elementare Wirkung der Musik auf sie ausübt, eben weil sie von allem Gedankenwerk befreit ist. Aber wie groß ist die Anzahl derer, die den Unterschied machen zwischen klassischer Musik und Tanzmusik, die ihren Haydn, ihren Beethoven, ihren Schumann kennen, aber, in dem natürlichen Bedürfnis nach Fortentwickelung, nach Fühlung mit der lebendigen Gegenwart allein gelassen, dem aus hundert Ecken entgegenspringenden Operettenstrom verfallen, der sie der Verflachung entgegenführt und ihnen bald auch das Verständnis zu ihrem Beethoven verstopft. Denn es ist trügliche Einbildung, daß man in einer Beethovenschen Symphonie aufgehen kann, um am nachfolgenden Abend in derselben uns so heiligen Sprache sich den Niaiserieen einer „Dollarprinzessin“ hinzugeben. Die Musiksprache, weniger dehnbar und preziöser als die

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Wortsprache, ist so geartet, daß, wer den weihevollen Zauber ihres dem Unendlichen entquellenden Klanges wirklich je vernommen hat, durch ihren prahlerischen Mißbrauch sein Heiligstes geschändet sieht. Leider steht es jetzt so, daß wir auf den Einwurf, der moderne Mensch habe nicht mehr Nervenkraft genug, sich nach dem Tagewerke noch tief erschüttern und erheben zu lassen, sein Blut sei zu dünn für allzu häufigen Aderlaß der Leidenschaften, für deren Katharse, man verlange statt dessen Erheiterung und leichte Anregung, auf diesen Einwurf hin nicht mehr Mozart und Schubert auftischen dürfen; denn wir haben jenen Instinkt zu achten, der vor der ausschließlichen Kultur des Alten als dem Vorspann der Pedanterie warnt. Die Leute beachten nicht die Ungereimtheit in der Gegenüberstellung zweier disparater Begriffe wie klassischer Musik und Tanzmusik. Jedenfalls aber ist diese Erscheinung beweisend dafür, daß die neuere Fortsetzung der klassischen Musik eindruckslos an ihnen vorbeigezogen ist. Der Unverstand mancher geht in der Richtung noch weiter, wovon mir ein hübsches Erlebnis Zeugnis gab. Während einer Eisenbahnfahrt stieg in einer kleinen Station ein Studiengenosse von der Mittelschule her ein, den ich seit vielen Jahren nicht mehr gesehen hatte. Der unvermeidliche Austausch gemeinsamer Erinnerungen, der übliche Austausch von Fragen nach dem Berufe. „Ich beschäftige mich mit ganz was Ähnlichem wie du," sagte er, „ich spiele Flöte, Klavier, Orgel." (Er war Weltgeistlicher von Beruf.) Und als ich nach seinen Lieblingsmeistern forschte, entgegnete er, er habe keinen Sinn für die klassische Epoche, er befasse sich nur mit den Modernen. Ich fühlte mich klein werden und fragte respektvoll nach seinen Ansichten über Strauß, Mahler, Reger. Er aber erwiderte, daß man auch ohne Philosophieren seine Freude an den modernen Walzern, Polkas und Märschen haben könne... Also so malte sich in seinem Gehirne die Kunstgeschichte: Eysler und Konsorten die Nachfolger von Beethoven!

Was aber berechtigt, in Bausch und Bogen zu verdammen, was zum Teile wir früher zumindest geduldet, wenn nicht anerkannt haben? Scheint es nicht der ewig träge Jammer über das schlimme Neue, der eigenwillig die Augen nach rückwärts dreht, den es verdrießt, daß die Zeit, anders als die Uhr, beim Vorwärtsschreiten sich nicht gleich bleibt? Was ist also aus der Operette unserer Strauß und Millöcker geworden?

Die früher als wirkliche Erleichterung empfundene Luftigkeit der Komposition wird allmählich, weil von vornherein zum Verlegenheitsprinzipe erkoren, als Verflachung fühlbar. Denn das Gebiet, das der Operette, ihrem besonderen Wesen gemäß, zusagte, war arg beschränkt und mußte, von vielen abgesucht, bald zu einer sich immer enger schließenden Reihe von Gemeinplätzen werden. In allen anderen Fällen bestimmt die Persönlichkeit die Art, die Ausdrucksmanier ist nicht das

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

einzig Flüssige innerhalb der abgesteckten Formen; hier aber stand der Typus bald fest: Satzbau, Rhythmus, Harmonieenfolge, all das tausendfach Organische, das sonst die schöpferische Phantasie zum Kunstwerk verbaut, ist hier vorgezeichnet, ist nichts anderes als die Schablone, die der eine mit weniger, der andere mit — noch weniger Gestaltungskraft ausfüllt. Doch sind diese Mißstände noch bedeutungslos gegenüber einem allgemeinen Übel, dem Urübel, der Tyrannei des Rhythmus, wie sie sich allmählich herausgebildet hat, und wie sie jeder Operettenkomponist ausnahmslos anerkennt. Das Wahrwort Bülows: „Im Anfang war der Rhythmus" könnte man hier dahin umändern: „Der Rhythmus ist das Ende". Wenn noch reiche Entfaltung der rhythmischen Möglichkeiten und Taktabteilungen erstrebt würde! Nichts weniger als das. Die einseitigste Ausbeutung der primitivsten Zusammensetzungen gibt der Operette ihre Basis. Zwei Ursachen finden sich dafür.

Von vornherein ist ja der Rhythmus eine erste Existenzbedingung und damit ein Wesensprinzip der Musik. Haltlos und gestaltlos wäre ihre Ausdehnung in der Zeit — der Rhythmus verleiht ihr die Symmetrie, die einen Steinhaufen zum Bauwerk ordnet. Der Rhythmus ist für sie mehr; er ist ihr Leben, ihr Herzschlag. Die Musik ist reine Ausdehnung in der Zeit, also reine Bewegung und wirkt auf uns als Bewegung. Nun ist weder die harmonische noch die melodische Bewegung so eindringlich, so sinnenfällig wie die rhythmische, der etwas Naturgewaltiges, Elementares eigen ist. Die beiden ersten wollen, um aufgefaßt zu werden, mittels der empfangenden Sinne dem Intellekt zugeführt sein, sie sind auf komplizierten Zahlenverhältnissen aufgebaut. Der Rhythmus aber wirkt unmittelbar auf das Blut, auf die Sinne, seine Zahlen sind einfach, seine Bewegung teilt sich gewissermaßen unserem Körper mit, zwingt ihn zur Mitbewegung, und man kennt die Schwierigkeit, die der Ungeübte hat, zwei verschiedene rhythmische Einteilungen (zwei- und dreiteilige Arten) gleichzeitig durchzuführen. (Der Ausübende ist nämlich von der Art der Bewegung, der er seine Aufmerksamkeit vorzüglich zuwendet, in dem Maße und mit seinem ganzen Körper erfaßt, daß sie gewaltsam die andere sich zu assimilieren, sich unterzuordnen strebt.) Sowie aber dieses rhythmische Element sich in Kombinationen ergeht, sobald man es reicher ausgestaltet, ja nur sein konventionelles Tempo ändert, im Sinne innigerer Ausbildung des musikalischen Gedankens, so wird es zwar geistig vertieft, mag zudem den Reiz der Pikanterie gewinnen, aber die Unmittelbarkeit und Selbstverständlichkeit seiner Wirkung schwindet. Daher die simplen Rhythmen der Operette, daher auch die Rückführung ihrer Tempi auf ein mittleres Maß. Manche, die sich über den Gegenstand nicht viel Gedanken gemacht haben, werden erstaunt sein, zu hören, daß es ein eigenes Operettenmetronom gibt, von

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

der Szene aus diktiert und von jedem Dirigenten befolgt, der sich nicht um die Wirkung bringen will.[1]) Diese befremdliche Erscheinung führt zurück auf die zweite Ursache des Fetischismus mit dem rhythmischen Element, den Tanz. Das Ballet der älteren Oper ist eine Unart der Tradition, der Tanz in der modernen Operette ein abgeschmacktes Laster, das aller Gedankenlosigkeit Vorschub leistet, indem es ein neues Interesse des Zuschauers in keineswegs künstlerischer Weise weckt und so die entstandene Leere überbrückt. Aus einem bloßen dramatischen Effekt ist der Tanz zu einem Ingrediens der Szene geworden. Für seine Entwickelung fand er den Boden vorbereitet durch die ihm adäquaten Rhythmen und brauchte sich nur einer Zeitrichtung anzuschließen, die in der brillanten Ausführung, in der Koloristik, in einem vergrößerten Aufwand an Mitteln, mit einem Wort: in der Ausstattung die Entschädigung für den sinkenden Gehalt des Gebotenen suchte. Operettenmusik ist nach heutigen Begriffen mit Tanzmusik identisch. Das Varieté, eine Schöpfung der letzten Jahrzehnte, hat eine kräftige Schmutzwelle herübergesendet. Man sprach ehedem, bei Johann Strauß, nicht von „Nummern" und „Schlagern". Die Bühnenwelt weiß, daß die moderne Operette mit dem Arrangement steht und fällt.

Alle diese Jeremiaden könnte aber die Tatsache gegenstandlos machen, daß eben nichts anderes vorliege als die Entartung eines Kunstgenres, wie sie z. B. auf dem Nachbargebiete der darstellenden Kunst nicht selten vorkommt, durch die Dauer sich selbst zerhöhlt und zum Dung macht für neuen Arbeitssegen. Die Dinge aber liegen anders. Die heutige Operette erfüllt andere Aufgaben als die frühere in ihrer leichtsinnigen Zielstrebigkeit nach Amüsement. Entsprechend dem Bedürfnisse einer bildungslustigen Halbintelligenz (der die Dreiviertelintelligenz sicher anzureihen ist), nimmt die Operette Bruchstücke von versprengten, diskreditierten Gattungen (darunter vom bürgerlichen Schauspiele) in sich auf. Die Operette muß Lebensbilder aufrollen, um die Phantasie zu beschäftigen, muß Schicksale behandeln, um das Gemüt zu beschweren, zur Tragik sich gelegentlich aufraffen, um Tränendrüsen zu füllen, mit Leidenschaften flunkern, um anspruchsvollen Rezensenten Gelegenheit zur beliebten Bemerkung zu geben: Die und die Operette spielt ins Operngebiet hinüber. Wie herrlich erlösend wirken dann die schalsten Witze auf die ihrer Untätigkeit müden Lachnerven. Seht euch den Operettenturnus an vom „Rastelbinder" und „Vergeltsgott" (einem wahren Attentat auf die Tränendrüsen) angefangen über „Walzer-

[1]) Die Bezeichnung Adagio, die sich in der ganzen Operettenliteratur kein halbes dutzendmal findet, kommt gleich einem Andante nach normalen Musikbegriffen, Moderato = Allegro oder doch Allegretto usw. Sowie sich jedoch die Wertmessung dem Schnelligkeits-Extrem nähert, ist eine Überbietung notwendigerweise unmöglich, ja, das Operettenmetronom bleibt in solchen Fällen häufig hinter der Norm zurück.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

traum" und „Dollarprinzessin" zum „Fidelen Bauer" und zur „Försterchristel" — und erstaunet voll Wehmut, wie leichte Genien einem trottenden, täppischen Volke weichen konnten. Ehemals ein feingewürztes Horsd'œuvre für verwöhnte Gaumen, ist die Operette jetzt das allen Ansprüchen der weitesten Gesellschaft entgegenkommende tägliche Abendbrot. Dort bloß eine Abspannung konzentrierter Kräfte, hier als Akzessorium eine Anspannung von Trieben, die ihre Selbstsicherheit haben verkümmern lassen. Dort eine Vereinigung von Geist und Empfindung zu schmelzender Anmut, hier ein Gemisch von Groteske und Sentimentalität zu purem Sensualismus. Wenn jene ihre Entstehung einem Überschusse intellektueller Energieen, einer durch fortgesetzte Kulturtradition erlangten Beweglichkeit des Geistes verdankt, so findet diese das karikierte Abbild ihres Wesens im Kinematographentheater, das die denkbar größte Erregung der Phantasie, die stärkste Erschütterung des Gemütes, die Befreiung von der Anspannung durch Komik in abwechselungsreichem Programm betreibt, indessen Grammophon oder elektrisches Pianino die Schlager der Saison abspielen. Das Kinematographentheater ist in den heutigen Städten ein Kulturfaktor. Die Analogieen zum Operettentheater mag jeder, wenn auch mit Widerstreben, unschwer auffinden.

Aber weder Zeitgeist, noch Ohnmacht der zur Kunsterziehung des Volkes Auserkorenen hätten einen solchen Niedergang herbeiführen können, wenn nicht dem unbewachten Zuströmen neuer Massen eine diesen zukömmliche Befriedigung und Förderung entsprochen hätte. Diese konnte leicht von solchen Köpfen ausgehen, die, bereits mit einem Vorrat latenter Geisteskräfte arbeitend, sich in dem Neuland bald zurechtfanden, die teils aus eingeimpftem Hang zum Äußerlichen, Posierenden, mehr kraft spekulierender Überlegung die Konstellation sich zunutze machten und dem Volke gaben, was sie des Volkes nannten, die Operetten. Wir kennen die Juden als die Intelligenz, die an Assimilationsfähigkeit die anderen übertrifft. Wo die anderen die Möglichkeit einer Nutzung kaum vermuten, erdenken sie schon Mittel, um der Nutzung den Erfolg zu sichern. Ihr Talent, sich in Szene zu setzen, zu arrangieren, die aus dem ewigen Anpassen resultierende Prinzipienlosigkeit, ihre Ironie, durch den Mangel an Herzlichkeit und Einfalt herbeigeführt, sie alle weisen den Weg zur Operette.[1]) Und da ist es einerlei, mit was für Vorsätzen man pflastert; Weg bleibt Weg. Leo Fall mag zwar erwägen: Wenn man gut pflastert, merken's die Leute weniger, wohin der Weg führt; da hat er Recht; auch sind die Mautgebühren einträglicher; die geplünderte Kunst aber steht traurig am Wege und deckt die Augen mit der Hand vor dem Treiben.

[1]) Einige Namen: Ascher, Eysler, Hugo Felix, Jarno, Reinhardt, Silberer, Steiner, O. Straus; über den Stammbaum Leo Falls, Hollaenders, Kalmans weiß ich leider nicht genau Bescheid.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Laßt sie uns zur Rechenschaftslegung rufen, diese Helden vom Tage. Da ist Eysler, der in süßen Septimenakkorden „macht", zurzeit ein bißchen fané. Es geniert sich, ihm im Varieté zu begegnen, der gleichfalls überholte Ziehrer. Mit Reinhardt bilden sie ein Trifolium, das von der neuen aufgepulverten Richtung außer Kurs gesetzt worden ist. Und diese Neuen? Erstlich die Ungefährlichen, Kleinen, die ihren Glanz oder, besser gesagt, ihren Kredit dem Ansehen der Großkapitalisten verdanken: Georg Jarno, Kleptomane in musicis. Fast möchte man in seiner „Försterchristel" eine von größtem Sarkasmus diktierte Parodie auf die moderne Operette vermuten, von solcher Gedankenfaulheit, Unselbständigkeit, von solcher Verlogenheit und gemeiner Mache ist sein Werk. Und woher der Erfolg? Diesmal hauptsächlich von den unteren Schichten her. Die Spekulation mit der Gegenüberstellung vom Mädel aus dem Volke und der glänzenden Gesellschaft hat, diesmal bis in die letzten Extreme ausgenützt, unfehlbar eingeschlagen. Über die Minderwertigkeit der Operette sind selbst die einig, denen die „Dollarprinzessin" den Kopf verdreht hat, wobei sie nicht einsehen, daß sie nur ihrem Klassenkomponisten die Ehre zollen, die das Volk dem seinen gibt. Die Meister anderer Gebiete freilich schrieben nicht für die oder jene Kaste, sie schufen für den Menschen. Aber weiter, ohne Bitterkeit, hübsch der Reihe nach. In der Gesellschaft unserer Musikepikureer, die im Ensuite-Aufführungswettspiel zweihundert Trumpf sein lassen, ist der jüngste E. Kalman. Er könnte übrigens auch anders heißen. Nur ungarische Färbung müßte der Name haben, um den Freibrief beanspruchen zu können, das kopflose, schwanke Zeug, dem die Ungarn als Nationalmusik Geltung verschaffen wollen, dem negativen Ergebnisse eigener Fähigkeiten zu substituieren. Die Nationalmusik ist nicht ein Inbegriff von eigentümlichen Manieren, die rhythmischen Verrückungen, die Kadenzierungen, die Molltonart und die übermäßige Sekundenschritte machen nicht die Musik des Zigeuners aus, wohl aber das, was als Zigeunermusik in den Handel kommt. Mit diesem Flitter behängen die Ungarn, was vom oberen Donaustrand heruntergeschwommen kam, und der neue Typus ist gefunden. Von der tiefen Unendlichkeit der Volksmusik des Zigeuners, von ihrer im Ausdruck so einfachen, so überraschend neuen Sehnsucht, von ihrer Seele haben sie nichts in sich aufgenommen. Ein Fremder, Johann Strauß, mag ihnen zeigen, wie man solche Schätze hebt. Aber auch dem Berufenen, der, nicht aus innerer Leerheit, sondern aus dem Bedürfnisse der Unendlichkeit, zu empfangen, in sich aufzunehmen bereit ist, bleibt der fremde Quell oft verschlossen. Welch eklatanter Abstand zwischen der Zigeunermusik des „Zigeunerbaron" und dem Tschardasch in der „Fledermaus"! Dort ist der mit wenigen Strichen lokalisierte Stil das Kolorit eines wirklichen Gehaltes, einer warm strömenden Herzens-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

empfindung, der „Fledermaus"-Tschardasch nimmt dafür die allbekannten Symbole der Zigeunermusik und bleibt über der Virtuosität die Seele schuldig. — Auf festem, weil Heimatsboden stand Lehár, als er seine slawische Originalität in die Wiener Schule mitbrachte. Lehár zeigte vor allem anderen Neuen ein ernstes Wollen und ein bedeutendes Können. Er wäre zu Großem prädestiniert gewesen, wenn ihm nicht die selbst dem musikalischen Genie unerläßliche Intelligenz fehlte. Und gar der Witz, der nur einem Überschusse an Intelligenz entspringt und der Operette erst ihr wahres Wesen geben kann! Einige Male erzielt Lehár wohl groteske, ja komische Wirkungen; solche Absichtlichkeit kann natürlich nie das ungezwungen reizvolle Spiel einer geistigen Beweglichkeit ersetzen. Im ganzen kenne ich keine so dumme, geistlose Musik, wie die Lehárs. Sein Antipode ist Oskar Straus, d. h., wenn's ihm gerade so einfällt. Denn Oskar Straus kann nicht nur wohlgepflegte pikante Chansons schreiben, mit Esprit vollgetränkt, er vermag es den Gemeinsten gleichzutun, wenn es gilt, einen stupiden, sentimentalen Walzer zu finden (von einem Erfinden kann schon lange nicht mehr die Rede sein). In dieser Schwäche hängt er mit seinem Jahrhundert allzu eng zusammen, gleich Leo Fall, woraus man nicht etwa nach dem bekannten Goetheschen Aphorismus auf ihre Größe schließen darf. Leo Fall nimmt seine Sendung blutig ernst, ein Apostel der Operette. Seine Operette ist mit einem Aufwand von Kunst gebaut, der einer edlen Sache würdig dienen könnte; so aber rückt, durch überreiche Technik beschwert, das leichte Genre von seinem ursprünglichen, naturgemäßen Charakter ab, die Grazie entflieht, die Plattheit bleibt zurück. Richard Wagner zählt wohl schon zu den Klassikern, will sagen zu den Toten, da man seine Leitmotiv-Idee aus Gralshöhen in die allzu menschlichen Niederungen der Operette entführt. Auch hier, auf schlüpfrigem, wesensfremdem Grunde, offenbart jene Idee ihre wunderbar dramatische Triebkraft, die allen herabzerrenden Tendenzen des Milieus Widerstand leistet. Ja noch mehr, diese selbst können durch sie in ein schiefes Licht gerückt werden. Ich schwöre es, zwei Jahre habe ich gewissenhaft nachgeforscht und in der ganzen Kunst nichts so Geschmackfeindliches, allem Feingefühl Entgegengesetztes gefunden, wie das zweite und letzte Finale der „Dollarprinzessin", dieser dickfarbigen Parvenümusik. Die pathetische Leitmotiv-Arbeit deckt erst recht die Verlogenheit solcher Art von Dramatik auf. Gott sei Dank! Leo Fall ist nicht auf diesem Wege geblieben. Schon im „Fidelen Bauer" zeigt er sich wählerischer, humorvoller, charakteristisch. „Die geschiedene Frau" endlich, obwohl gedanklich bedeutend inhaltsärmer, verdeckt in geistreichem Spiele die Leitmotive, wenngleich der Schleier mit verschmitztem Lächeln des öfteren weggezogen, manchmal weggerissen wird.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Wohin soll die Operette führen? Felix Draeseke hat vor einiger Zeit die gleiche Frage bezüglich der ernsten Musik der Moderne gestellt. Die Beantwortung seiner Besorgnisse wird die unseren klären. Indessen beobachten wir mit heimlichem Entzücken das neuerliche Aufblühen des Varietés, das jetzt der Operette allenthalben ein Heim bietet. Durch die Anleihen, die sie beim Varieté gemacht hat, für den neuen Boden vorbereitet, möge sie von dieser Pflegestätte ganz absorbiert werden. Aber um Gotteswillen, nur die Augen geöffnet, dem Übel ins Antlitz gesehen! Nur wenn wir es gründlich kennen, wissen wir das Übel zu packen. Die überlegene Verachtung der Zünftigen ist in ihrer Passivität ebenso schädlich, wie die Gleichgültigkeit mancher von ihnen, die sich häufig in Wohlwollen kehrt. „Warum auch nicht? Es ist ja ganz was anderes, und man möchte sich gelegentlich auch amüsieren." O der Kurzsichtigen, o der Gotteslästerer!

Auf eine Erscheinung möchte ich noch hinweisen. Die Italiener haben keine Operette. Es gibt dort keine Volksklassen, die nach einer „auch ihnen zugänglichen Kunst" dürsten, einfach deshalb, weil ihre Musik der Kunst die Musik des Volkes ist. Wer wollte entscheiden, ob daran das allgemeine Musikfühlen breiter Schichten oder die feste Bodenständigkeit der Schaffenden das größere Verdienst trägt? Jedenfalls hätte in Italien die Kunst sich selbst erniedrigen müssen, um einer Schöpfung gleich der Operette Raum zu geben, während das bei uns Gewissenssache der oder jener Künstler ist. —

Nachtrag. Eine Saison ist wieder vorbei; sie war gekennzeichnet durch ein Monopol Herrn Lehárs auf die drei großen Wiener Operettentheater. Drillinge kriegen ist nicht jedermanns Sache, Operettenkomponisten aber scheinen in bezug auf Produktivität von der Natur bevorzugt zu sein. Diese neuesten Schöpfungen legen neue Konsequenzen bloß. Wenn einem Opernkomponisten die Gedanken ausgehen, dann wird er sehr polyphon, er findet Beziehungen, wo niemand sie vermutet hätte, und greift er zur Mystik und Stimmungsmusik, so spricht eben die Musik statt seiner. Der Operettenkomponist, dem nichts Rechtes mehr einfällt, ist einfach verloren. Er wird noch ein Scheindasein fristen von den Almosen, die ihm die Gnade der Herren von der Oper gewährt, die Massen aber sind seiner Einwirkung entzogen. Recht so, Herr Lehár! Ich mache Ihnen keinen Vorwurf, daß Sie niemand Besseren zur Ausbeutung gefunden haben als Puccini. Auf Ihrem Wege mußten Sie ja dem Manne ins Gehege kommen, der in seinem Territorium Ihrer Art am verwandtesten ist. Nur so weiter! Instrumentieren Sie weiter Ihre Walzerrhythmen mit heulenden Gegenfiguren, zeigen Sie nur dem Publikum, wie Ihre slawische Originalität vor Erschöpfung winselt, geben Sie den Theaterbesuchern arrogante Führer in die Hand, Sie können unserer Sache nicht besser dienen.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

ÜBER DIE STELLUNG ZU MAHLERS KUNST

von Dr. Georg Göhler-Leipzig

Es ist erfreulich, daß trotz allem in unserer raschlebigen Zeit eine Erscheinung möglich ist, wie Gustav Mahler, der 50 Jahre alt geworden ist, zehn Symphonieen geschrieben hat und doch als Musikschöpfer, verglichen mit anderen, für die musikalische Kultur der Gegenwart noch so gut wie nicht in Betracht kommt. Alle wirklich großen Musiker sind eben Zukunftsmusiker. Die von der Mitwelt Umjubelten haben ihren Lohn dahin und geraten leider meist bald in die Klasse tüchtiger Macher ohne Ewigkeitswert.

Es ist erfreulich, sage ich, daß der Fall Mahler beweist, daß es, wie's bei Beethoven, Schubert, Wagner, Bruckner, Wolf, Liszt, Brahms war, so auch in Zukunft sein, daß trotz aller Wunder der Reklame eine Welt der Stille bleiben wird, in der allein das Große reift.

Gewiß nicht bewußt, sondern lediglich aus dem untrüglichen Gefühl des wirklich schaffenden, nicht nur verarbeitenden Künstlers heraus hat Mahler mitten im öffentlichen Leben sich diese Stille erhalten, indem er der Propaganda für seine Werke völlig gleichgültig und jeder Art von Reklame direkt feindselig gegenüberstand. Auf diese Weise ward es ihm möglich, unbeirrt durch das Heer der trunkenen Schwätzer, das sich auf allen Gebieten des Lebens um die Erfolgsüchtigen sammelt, sich zu entwickeln, zu wachsen, zu reifen, seinen Werken zu leben und zu schaffen, so wie Schubert seine Lieder, Bruckner seine Symphonieen und Messen, Wagner seine Musikdramen schuf, fern vom Treiben der Jahrmärkte.

Aber nun, da er auf der Höhe seines Lebens steht, als eine geschlossene Persönlichkeit, der das Branden von Meinungen nichts mehr anhaben kann, den auch der Siegesjubel nicht aus seiner selbstgewählten Bahn drängt, scheint es an der Zeit, der Kunst dieses Einsamen mehr und mehr den Weg zu bahnen zu allen denen, die trotz des Überflusses an neuer Musik nach den Quellen verlangen, aus denen die Kunst der Großen vergangener Jahrhunderte floß.

Künstliche Begeisterung läßt sich zum Glück für Künstler dieses Schlages nicht züchten; eine Mahler-Partei ist zum Glück unmöglich, weil er selbst ablehnt, Führer zu sein: das intensive Studium seiner Werke,

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

das allein zum Verständnis seiner Persönlichkeit führt, ist zum Glück Sache der wenigsten: also wird hier alles vermieden werden können, was so vielfach unsere öffentliche Musikpflege zu einer ekelhaften Komödie macht, und alle die, denen es noch um Kunst zu tun ist, werden sich abseits vom Handel und Wandel des Marktes eine Stätte künstlerischer Weihe schaffen können.

Auch die Uraufführung der Achten Symphonie in München wird daran nichts ändern. Obwohl ich persönlich glaube, daß sie auf alle Unbefangenen, alle zum innerlichen Aufnehmen musikalischer Eindrücke Empfänglichen überwältigend wirken muß, so ist doch eben die Zahl der so Beanlagten zum Glück so klein, die Zahl der Ewigklugen so groß, daß wir keine Mahler-Mode zu fürchten haben.

Es ist bei großer Kunst wie beim Himmelreich. Wenn ihr nicht werdet wie die Kinder, so könnt ihr nicht hineinkommen.

Und das haben die modernen Deutschen ja gründlich verlernt, Kinder zu sein, die Mozart, Schubert, Bruckner wirklich unmittelbar erleben, die Beethovens und Händels Größe innerlich fühlen, weil sie nicht zu messen versuchen, was unermeßlich ist.

So gründlich haben sie's verlernt, daß sie sich haben den großen Bären aufbinden lassen, Mahler sei ein moderner Musiker, was man so in den Zeitungen einen „modernen Musiker" nennt, und sei kompliziert, sei schwerverständlich, unzugänglich.

Gewiß, wer, statt durchs offene Tor in einen Garten zu gehen, über eine hohe Mauer mit Stacheldraht und Glasscherben klettert, kommt kaum heil zu den Blumenbeeten und hat alle Freude daran verloren. Aber muß man das: klettern und sich wund reißen?

Fast alle Laien und drei Viertel aller Musiker, die über Mahler urteilen, sind befangen. Sie haben gehört, daß er großes Orchester verwende, größer noch als Strauß, daß seine Werke sehr lang seien, also: über die Mauer!

Solche Vorurteile müssen zuerst abgelegt werden, vor allen Dingen das durch den Vergleich mit Strauß bedingte. Ich sage das nicht als Gegner derer, die Strauß überschätzen. Auch dessen überzeugtester Anhänger kann nur dann zu Mahler das richtige Verhältnis gewinnen, wenn er fast in allem die völlig entgegengesetzte Natur der Mahlerschen Kunst erkennt.

Die Mahlersche Musik geht ganz naiv vom Klang, vom Ton aus, nicht von einer Idee oder von einem Programm, sie schildert und malt nichts Äußerliches, sie will nichts Artistisches, Technisches, sondern einfach klingen und rein durch den Klang bei Gleichgestimmten dieselben Empfindungen wecken, aus denen sie bei ihrem Schöpfer entstand. Sie

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

ist Telefunkenmusik, die keiner künstlichen Leitung durch Drähte bedarf, sondern schwingt und in Schwingung versetzt, wo Empfangsapparate vorhanden sind. Diese natürlichen Empfangsapparate, die wir bei jeder Volksmelodie, bei Haydn, Mozart, Schubert beständig gebrauchen, versagen bei aller unnatürlichen Musik, überall da, wo der Funke fehlt; und wir haben fast verlernt, sie bei irgendeinem modernen Kunstwerk auszuprobieren, weil wir aus langjähriger Erfahrung wissen, daß dazu „künstliche Leitung" nötig ist.

Die aber gibt ihrerseits falsche Vorstellungen, wenn wir sie am falschen Orte einschalten. So bei Mahler, dessen Musik sich vollständig verwirrt, wenn man Zwischenträger benutzt. Mit dem natürlichen, unverdorbenen, feinfühligen Ohre muß man sie hören, rein als Musik. Das erste Mal hören auch da allerdings nur völlig unverdorbene, dem Kunstschöpfer innerlich verwandte Kindernaturen die richtigen Tonbilder, aber bei öfterem Hören, einfachem Hören erklingt auch bei solchen, die erst den Kopf schüttelten, der rechte Widerhall.

Alles Kunstverständnis beruht ja auf innerer Verwandtschaft, auf Gleichgestimmtsein, auf unerklärlicher Sympathie. Zu den Hindernissen, die man aus dem Wege räumen muß, um die innere Sympathie für Mahlers Kunst überhaupt zur Geltung kommen zu lassen, gehört auch die Furcht vor den Dimensionen seiner Musik.

„Zu lang", sagt man und glaubt, eine Schwäche dieser Musik konstatiert zu haben, und müßte doch sagen: „zu kurz", um das eigene Manko an geistigem Atem, an künstlerischer Spannung zu bezeichnen. In unserer hastigen Zeit, in der Hunderttausende die weiten Bogen und langen Linien Wagnerscher Kunst nur dulden, weil der Mann Mode ist, wird alles Neue verworfen, das breit, groß, ruhig ist und nicht nervös, lieber noch pervers zuckt und zappelt. Mit solcher innerer Ruhelosigkeit ist man freilich Mahler gegenüber hilflos.

Man ist's auch, wenn man nichts kennt als den Alltag mit seinen „Süchten und Lüsten", wenn der Mensch mit seinen kleinen irdischen Dingen, mit seinem „modernen Fühlen" einen die Welt dünkt. So armseligen, im engen Kreise sich drehenden Selbstgenießern fehlen alle Organe, um in die Welten der Mahlerschen Musik einzudringen. Wen Perverses erschüttert, wer sich jahrelang mit sexuellen Anomalieen künstlerisch abgeben kann, wem diese Dinge eine Bereicherung seines Empfindungslebens sind, wer das hohle Theaterpathos künstlich erhitzter kleiner menschlicher Leidenschaften für Größe hält, der kann nicht verstehen, wie bei Mahler alles menschliche Empfinden und Erleben stets in unmittelbarem Kontakt mit allen Kräften außer uns steht, wie jedes Einzelne Abbild ist eines Höheren, Allgemeinen. Und ebensowenig kann er hören, wie die tausend Stimmen

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

der Natur, des Waldes, des Meeres, der Sternennächte, der Bergeinsamkeit, des Frühlings und der Sommerreife durch diese Musik klingen, unsagbar, nirgends durch ein Programm verstandesmäßig nachweisbar und doch vorhanden, lebendig für jeden, der sie kennt.

Es ist eben, um Alles mit einem Worte auszudrücken, wieder eine inspirierte Kunst, eine Musik, in der, wie bei allem Großen, das „Je ne sais quoi", das Rätselhafte, der Naturlaut die Hauptsache ist.

Und daß diese unmittelbare Musik gerade einer der schärfsten Musikdenker, einer der gebildetsten Musiker schreibt, das widerlegt in fast belustigender Weise die Weisheit aller derer, die heute mit besonderer Vorliebe den sogenannten „impulsiven Vollblutmusiker" in Gegensatz zu den Reflexionskünstlern setzen. Wenn wir's nicht schon von Goethe und Schiller, von Hebbel und Wagner wüßten, daß das schärfste Wissen um die Grundgesetze der Kunst, die intensivste geistige Arbeit die selbstverständliche Ergänzung zu der aus ganz anderen Regionen des Geisteslebens geborenen naiven Kraft des Schaffens und Nachschaffens sein muß, sobald es sich um große Formen handelt, so brauchten wir nur Mahler mit seiner Vereinigung durchdringendsten Kunstverstandes und völlig kindlichen naiven Schaffens als glänzendes Beispiel dafür aus unseren Tagen zu zitieren.

Das ergibt allerdings, daß zu der Grundvoraussetzung für das Verständnis seiner Werke, nämlich der Fähigkeit, völlig unbefangen hören und Musik unmittelbar in Lebensgefühle umsetzen zu können, eine künstlerische Erziehung kommen muß, die den in diesen Werken vollzogenen Aufbau, das Architektonische dieser Kunst, zu überschauen vermag. Aber das ist ja zum Verständnis jedes in größeren Formen geschriebenen Kunstwerks nötig; ohne diese Fähigkeit bleibt jeder Beethovensche Symphoniesatz, jedes Wagnersche Musikdrama in der eigentlichen künstlerischen Größe unerkannt.

Den Organen jedoch, die in diese eindringen, erschließt sich auch das gesamte Schaffen Mahlers. Bisher hat man sich ihm vielfach, ja meist mit den Brillen genaht, durch die man einen großen Teil der modernen Musik für einige Zeit, wie Hoffmanns „Olympia", als lebendige Gestaltungen sieht. Dieser Selbstbetrug ist bei Mahler nicht nötig! Mögen alle, die das Verlangen nach großer Kunst zu ihm zieht, ihm nicht anders gerecht zu werden suchen wie allen wirklichen Künstlern der Vergangenheit, indem sie seine Musik hören als unmittelbaren Ausdruck alles dessen, was das Innere dieses Künstlers bewegt, der allen Versuchungen einer kunstfeindlichen, reklamesüchtigen, materialistischen Zeitströmung die Energie eines ungebrochenen Idealismus entgegensetzt.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

ÜBER WERT UND PFLEGE DES KLAVIERAUSZUGS

NACH EINEM VORTRAGE, GEHALTEN IN BERLIN, HAMBURG UND LEIPZIG[1])

von Dr. Karl Grunsky-Stuttgart



ie Sache, die ich durchsprechen möchte, ist gewiß wert, auch einmal vor die Öffentlichkeit gebracht zu werden, obwohl sie, für sich genommen, ins musikalische Heim gehört, zur musikalischen Selbsteinkehr einlädt. Es handelt sich um die Frage des Klavierauszugs oder, wie man anspruchsvoller sagt, der Klavierpartitur. Es genügt aber der einfache deutsche Name; er weist darauf hin, daß Werke, die eigentlich nicht für Klavier bestimmt sind, dem Klavierspiel auszugsweise anbequemt und dadurch allgemein zugänglich werden können. Als Auszug sei jede getreue Klavierübertragung bezeichnet; ausgeschlossen bleibe das Gebiet der Umschreibungen, Phantasieen, der losen Zusammenstellungen, die von unserem Thema weit abliegen.

Daß es Auszüge gibt, kann man bedauern oder begünstigen, je nachdem ihr Mißliches oder ihr Gutes zum Bewußtsein kommt. Der Fachmann ist geneigt, jeden Auszug im Gefühl der Kennerschaft zurückzuweisen; wogegen der Laie für den bescheidensten Auszug dankbar bleibt. In der Tat, sollten wir nicht froh sein über das Klavier, das uns eine Vorschau und einen Nachhall gewährt all des Schönen, das unser öffentliches Musikleben darbietet? Glauben Sie ja nicht, die Freude am Klavierauszug diene wertlosem Zeitvertreib! Der gebildete Laie hat das Bedürfnis, sich Meisterwerke anzueignen. Ohne dieses Bedürfnis, das den Auszug unterhält, wäre die Originalgestalt der Werke schwerlich so allgemein verbreitet worden. Stellen Sie sich vor, niemand hätte sich je um den Auszug einer Symphonie Beethovens gekümmert, alle wären auf das Anhören des Orchesters beschränkt gewesen — wie stünde es wohl um die Aufführungen selbst? Wären sie zahlreich genug geworden? Hätten sich die Symphonieen durchsetzen und in liebevoller Pflege bis heute überliefern können?

Doch da bin ich schon mitten in einem Loblied auf den Auszug, den ich erst gegen Einwendungen schützen sollte. Ich greife das Be-

[1]) An den Vortrag schloß sich das Klavierspiel des ganzen dritten Aktes von Tristan und Isolde nach eigenem Auszug. Von den mündlichen Ausführungen ist nur, was hierzu überleitet, gestrichen, ebenso Anrede und erster Satz. Das andere wörtlich nach dem Vortrag. Hinzugefügt ist nichts; ich betone dies mit Rücksicht auf Einwendungen der Tagespresse.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

denken heraus, das am häufigsten geäußert wird. Je höher in uns der Sinn für Echtheit entwickelt sei, sagt man, desto vorsichtiger müßten wir alles prüfen, was vom ursprünglichen Willen des Tondichters abweiche. Gerade an Meisterwerken weckt freilich jeder Ton Scheu und Ehrfurcht. Diese Klänge, diese klar geschwungenen Linien sollen eingeschlossen werden in die Schranken eines einzigen Instrumentes, mit andersartigem, sprödem und grauem Klang, mit einem Griffbrett für zehn oder zwanzig Finger, statt für hundert oder tausend? Die Zumutung kann einem recht wehe tun. Hört man vollends den Vergleich mit Original und Kopie der bildenden Kunst, so wird man stutzig und fragt das künstlerische Gewissen, ob es ein ungenügendes Ersatzmittel, eine offenbare Fälschung dulden könne?

Lassen wir uns nicht wegscheuchen, sondern betrachten wir die Sache genauer.

Das Verhältnis von Urbild und Abschrift ist in die Musik ohne genügende Klarheit hineingedacht worden. Das Urbild, um den Vergleich aufzunehmen, kann nur der Gedanke im Kopf des Schaffenden sein. Jede Aufführung, auch in Originalbesetzung, gleicht einer Kopie, sofern fremde Regungen nachschaffend beteiligt sind, Regungen, die das Gewollte verstehen, vielleicht aber auch verdunkeln. Eine unzulängliche Aufführung gliche sogar einer schlechteren Kopie, als die verständige Wiedergabe am Klavier.

Wir können jedoch diesen Vergleich fallen lassen. Denn der Tondichter stellt mit seinem Werke nichts bildhaft Fertiges, Unantastbares hin, wie der Maler; sondern er schafft anderen eine Aufgabe, die sie lösen sollen. Wie lösen wir nun eine solche Aufgabe? Wir suchen vor allem eine Vorstellung davon zu gewinnen, was der Tondichter hat sagen wollen; gerade wie der Deklamierende den Sinn des Gesprochenen treffen muß. Ist also nicht, wie in der Sprache, so auch musikalisch der Gedanke das Erste, Höchste, Feinste, von welchem Leben ausgeht, zu welchem Leben zurückstrebt? Der Gedanke, der die Töne zu sinnreicher Folge verbindet?

Aus der Überlegenheit des Gedankens folgt freilich nicht, daß wir die Mittel zur Ausführung willkürlich behandeln dürften, indem etwa ein Stück für Streicher ohne weiteres den Bläsern aufgeteilt werden könnte. Jeder solchen Übertragung mißtrauen wir, mag der Übersetzer noch so geschickt verfahren. Denn er zielt mit anderen Mitteln auf die gleich sinnfällige Wirkung der echten Mittel. Anders verhält sich die Sache, wenn wir uns mit dem Klavier befassen, das ein für allemal mit den edleren Klangmitteln nicht wetteifern kann. Hier allein schwindet der unangenehme Eindruck des Unechten, und wir vollziehen die Verbindung der Töne wie in der bloßen Klaviermusik auch. Die Erfahrung lehrt, daß eine dem Klavier anvertraute Musik zwar schwächer, aber nicht wesentlich anders wirkt als die Aufführung. Wer in Stille und Einsamkeit, vielleicht als

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Kranker und Leidender, sich eine liebe Musik am Klavier hervorruft oder hervorrufen läßt, kann ebenso klar, ob auch weniger inkräftig erleben, wie wenn er aus fließender Klangfülle schöpfen dürfte. Auch ist zu bedenken, daß mit Häufung der Mittel die Gefahr der Störungen wächst: je mehr ich zum Eindruck nötig habe, desto leichter wird der Eindruck aufgehoben. Das Klavier, jederzeit erreichbar, jeder Stimmung zu dienen bereit, vermag alle zu befriedigen, die an der inneren Verbindung der Töne genug haben oder aus irgendeinem Grunde sich damit begnügen müssen. Auf diesen inneren Spannungen beruht denn auch die Möglichkeit, am Klavier ein ordentliches Bild vom Sinn einer nicht klaviermäßigen Musik zu entwerfen, beruht also die Kunst des Klavierauszugs.

Es wird mithin doch nichts anderes übrigbleiben, als dem Klavierauszug, gereinigt vom Verdacht des Unechten, sein Daseinsrecht als einem Träger und Vermittler musikalischer Spannkräfte einzugestehen — womit wir allerdings zugleich die Pflicht übernehmen, das, was er Unvollkommenes mit sich bringt, tunlichst abzuwehren, abzuschwächen, unschädlich zu machen. Die Sache selber, wie die menschlichen Umstände bereiten der Verwirklichung eines guten Auszugs ihre Schwierigkeiten und Hindernisse.

So sicher wir dessen sein dürfen, daß die verborgenen Kräfte einer Musik immer auch am Klavier wirken, so müssen wir doch gewisse Bedingungen erfüllen, damit die erhoffte Wirkung eintrete. Vom wohlgegliederten Baume des Kunstwerkes soll der Auszug nicht bloß den undurchsichtigen Schatten zusammenballen, sondern das leicht erkennbare Abbild widerspiegeln. Deshalb steht am höchsten das Gebot möglichster Klarheit. Den Zug der Melodie gefährdet das Klavier dadurch, daß es den einzelnen Ton auf gleicher Tonstärke nicht lange zu halten, noch zu größerer Stärke anzuschwellen erlaubt. Die Gleichzeitigkeit verschiedener Melodieen macht uns verlegen, weil das Klavier einfarbig im Ton ist, Stimmen und Gegenstimmen also nicht durch Klangfarben auseinanderhalten kann. Die Klangfarbe ist oder sollte sein die natürliche Verbündete des Gedankens. Beim Akkordischen unterliegt der Klavierspieler dem Zwang, weite Lagen durch enge ersetzen zu müssen. Ein wichtiger Kunstgriff der Streicher, das Tremolo, bedroht eine deutliche Stimmführung, wie man sich aus dem nächsten besten Auszug überzeugen kann. Ganze Oktavenreihen des Klaviers, die oberen nämlich, sind nur mit Vorsicht verwendbar. Hier tummeln sich im Klavierstück die Finger besonders rege: der kalt glitzernde Ton steht aber im Mißverhältnis zu dem warmen, inbrünstigen Klang der Streicher und Holzbläser oder zum Wohlklang der Singstimme. Ein Nebeneinander von Bewegtheit und Ruhe wird dem schnell erlöschenden Ton des Klaviers sehr schwierig. Da muß man auf besondere Abhilfen sinnen; sonst klingt das Vorgeschriebene eben nicht. Diese Abhilfen dürfen aber wiederum nicht in den

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

eigentlichen Klavierklang verfallen; die Formeln des Übungs- oder Virtuosenstücks bringen etwas Unedles hinein. Ein geringer Mißgriff in Wahl der Klaviertöne kann den Eindruck irreleiten; ungefähr wie sich bei Berechnung von Sternparallaxen der kleinste Fehler durch beträchtliche Abweichung rächt.

Ein Hauptgrund der Abneigung gegen Auszüge ist jedenfalls in ihrer zu raschen und oberflächlichen Abfassung zu suchen. Ich berühre hier die Verhältnisse der uns umgebenden Wirklichkeit. Größere Werke verschlingen so viele Herstellungskosten, daß für künstlerisch wertvolle, nicht bloß dem praktischen Betrieb dienende Auszüge kaum etwas übrigbleibt. Man muß sich auch erinnern, daß umfangreiche Werke nicht so verbreitungsfähig sind wie etwa Lieder oder Klavierstücke. Wenn wir dennoch zu Wagner Auszüge haben, die den ernsthaftesten Fortschritt in der Geschichte des Klavierauszugs bedeuten, so verdanken wir dies Meistern wie Bülow, Tausig, Klindworth. Angesichts der freien Werke, die nicht mehr an das Eigentumsrecht des ersten Unternehmers gebunden sind, ist eine gewisse Zurückhaltung der Verleger nicht eben gutzuheißen. Bezeichnend ist, daß es z. B. zu vielen Quartettsätzen Mozarts überhaupt keine Auszüge gibt. Die teilweise entzückenden Quartette des jungen Mozart sind fast unbekannt. Indessen geben wir gerne zu, daß immerhin vieles geschehen ist für Verbreitung guter Musik durch Auszüge. Ich erinnere an die Verlagshäuser Breitkopf, Peters, Litolff. Unsere Klagen dürfen sich nicht an die Verleger allein richten. Wir haben vielmehr die Gleichgültigkeit des großen Publikums zu bedauern, das sich für gute Auszüge zu wenig interessiert. Und hieran trägt der landläufige Musikunterricht seine Mitschuld. Die Konservatorien haben vollauf zu tun mit der Ausbildung fürs Konzertfach, und die Dilettanten erhalten einen Unterricht, der im besten Fall vom Konzertfach herübergenommen ist. Im Allgemeinen wird die Pflege der nicht klaviermäßigen Musik, also das Verständnis für Kammer-, Orchester-, Opern-, Chormusik dem Zufall anheimgestellt, während jahraus, jahrein den Musikunterricht Erzeugnisse genug belasten, die allerdings fürs Klavier bestimmt sind, aber für die musikalische Bildung nichts zu bedeuten haben, das heißt: ihr entgegenwirken.

Die übliche Auffassung, als sei der Klavierlehrer nur für Klaviermusik da, läßt sich angesichts der Schätze der Tonkunst nicht mehr aufrechterhalten. Wir wollen nicht länger die Entbehrungen tragen, welche die einseitige Kenntnisnahme der Klaviermusik auferlegt. Wer, des Partiturlesens unkundig, den Auszug meidet, der verzichtet nicht etwa auf diese oder jene minder wichtigen Stücke, sondern leidet Not an köstlichen Gaben, die den Vergleich mit der eigentlichen und besten Klavierliteratur nicht zu scheuen brauchen. Beethovens Sonaten z. B. stehen gegenüber die Quartette, die Symphonieen, die Missa solemnis. Die Verhältnisse werden

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

es kaum je gestatten, daß alle Musikfreunde von guten Aufführungen solcher Werke sozusagen leben und satt werden. Das hieße ungefähr so viel verlangen, als unsere Dichter, statt sie auch zu lesen, nur aus öffentlichen Abenden kennen zu lernen. Da müßte man alt werden, bis man auch nur am Allerschönsten herumkäme. Man kann auch nicht darauf denken, die Zuhörer in das Studium der Partituren mit dem Erfolg einzuweihen, daß das Klavier überflüssig würde. Ist ja das Partiturspiel selbst das Improvisieren eines Auszugs! Gerade jene Begabten, die sich ein so hohes Ziel stecken dürfen, werden sich für den Klavierauszug lebhaft interessieren. Gelänge es, im Bunde mit ihnen auch die anderen, die für Musikpflege in Betracht kommen, von der Wichtigkeit der Sache zu überzeugen, dann könnten wir wohl einmal so weit kommen, daß die Klavierübertragung, der ja schon Liszt sein Augenmerk zuwandte, nicht mehr von begeisterten, zugleich vermöglichen Liebhabern besorgt würde, oder von gewandten, billigen Arbeitskräften, oder von Namen, die sich anstatt der Arbeit bezahlen lassen, — sondern von einem Künstlerstande gepflegt wird, der es verantworten kann, den Klaviersatz bedeutender Schöpfungen auf Jahrzehnte hinaus festzulegen. Die Klavierübertragung ist wert, erlernt zu werden und Lebensberuf zu sein. Das Anfertigen und das Verstehen der Auszüge wird den gebührenden Platz im Verband der musikalischen Unterweisung erringen. Das Unterrichten selber übt einen wohltätigen Zwang aus, den Klaviersatz des Auszugs immer mehr zu vereinfachen, zu vervollkommnen. Neben dem Klavierunterricht könnte auch die Klaviertechnik ihren Vorteil ziehen. Man wirft ihr heute vor, daß sie die Geläufigkeit statt des Ausdrucks bevorzuge. Ebenso schwierig wie Gewandtheit, und ebenso wünschenswert ist ein Verfeinern, Abstufen, Vervielfältigen der Anschlagsarten im langsamen Zeitmaß.

Auch der Gedanke ist nicht abzuweisen, daß die Pflege des Auszugs dem Klavierspieler eine, wenn auch bescheidene, doch segensreiche, schöpferische Tätigkeit wiedergewänne, wie sie von der fertigen Klaviermusik nicht in gleichem Maße angeregt wird. Vor den Auszug gestellt, hat der Schüler seine musikalische Vorstellungskraft energischer als sonst zu sammeln, um jeden Ton dem Sinn und Willen des Werkes anzunähern.

Der bedeutendste Gewinn aber käme der musikalischen Urteilskraft zugute. Urteilen heißt unterscheiden. Es ist also nötig, daß zunächst recht viel Unterscheidbares vorliege, damit ich für die zutreffende Anordnung oder Wertung auch Zwischenstufen erhalte. Ein Präludium Bachs wird sich mühelos behaupten gegen ein flaches Salonstück. Aber erst die Kenntnis dessen, was dazwischen liegt, bildet einen Maßstab für Bachs Größe. Jedes Erweitern des Gesichtsfeldes macht das Urteil sicherer. Wie nun der Sänger, der Geiger, der Orgelspieler, jeder in seinem Beruf

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

nach einem Überblick trachtet, so kann der Klavierspieler alles zusammenfassen, alles zum Vergleich heranziehen, was überhaupt in Tönen gedacht ist. Der Machtbereich des Auszugs hat keine Grenzen, sobald man statt des vierhändigen Spiels ein zweites Klavier hinzunimmt, das mir ohnehin für ein zweckmäßiges Unterrichten unentbehrlich zu sein scheint.

Das zweite Klavier leitet in Kammer- und Orchestermusik unmittelbar zum Studium der Originalgestalt hinüber. In der Chormusik läßt sich Chor und Begleitung auf zwei Klaviere verteilen oder der Chor selber durch Kreuzung der Stimmen an zwei Klavieren meist wörtlich wiedergeben. Kurz, unerreichbar bleibt so gewiß nichts von der gesamten Musikliteratur, und wären es Madrigale von Palestrina oder moderne Musikdramen.

Es leuchtet wohl ein, daß ein derartiges Musizieren einerseits für Konzert und Theater empfänglicher macht, andererseits vom äußern Gang des öffentlichen Musiklebens auf glückliche Weise befreit. Den wechselnden Tagesströmungen trotzend, den gewöhnlichen Wegen ausweichend, kann man seine eigenen Pfade wandeln und, ohne alles mitzumachen, was draußen gemacht wird, sich ein selbständiges Wachstum der eigenen Natur gemäß erpflegen. Daß man aber kein Sonderling werde, vielmehr eine richtige Bahn betrete, dazu verhilft jene Eigenschaft des Klaviers, um derentwillen es oft gescholten wird: die Gleichgültigkeit des Klangs. Diese birgt gerade in ihrem Mangel einen bestimmten Vorzug gegenüber der ganzen Pracht gesanglicher und instrumentaler Aufführungen. Das Klavier widersteht dem verführenden Reize des Klangs. Nicht immer ist der Klang dem Gedanken als dienendes Werkzeug untergeordnet, als Ausdrucksmittel verbündet; nicht immer dem Gedanken zugesellt nach Art einer Symbiose, einer Genossenschaft in der Pflanzenwelt. Oft ist der Klang wie ein feindseliger Schmarotzer, der alles Gedankliche würgt und aussaugt. Die mancherlei Möglichkeiten, wie sich Klang und Gedanke zueinander verhalten, werden unterscheidbar, entscheiden sich am Klavier, das nüchtern und besonnen den Tongedanken alles Schmuckes entkleidet, um ihn ohne Zutat, ohne Zurüstung in der ursprünglichsten Gestalt vor den urteilenden Geist zu bannen.

Urteilen heißt unterscheiden, Wertvolles vom Wertlosen trennen und die Werte herausstufen. Was kann uns willkommener sein, als im Klavier einen Wertmesser zu haben, der den Gehalt einer Musik klarstellt? Schwach und armselig ist unser Instrument, sofern es nur das Gedankliche wiedergeben kann: es wird mächtig und unersetzlich, indem es den Gedanken als das Ursprüngliche von allem reinlich scheidet, was der Tondichter aufbieten mußte, um ihn für die Wirklichkeit wirksam zu machen. Sollte uns also wieder Verhältnis von Original und Kopie vorgehalten werden, so wissen wir nun, daß das Klavier, richtig verstanden und

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

benutzt, immerhin nahe an das Urbild, an den schöpferischen Gedanken heranführt.

Auch an Wagner kommen wir recht nahe heran durch Klavierauszüge. Sie haben uns gelehrt, Wort und Musik als einhellig zu empfinden. Dies war besonders nötig, als Wagners Vereinigung von Wort und Ton Anstoß erregte. Die Zeit jener Mißverständnisse dürfte vorüber sein. Eher sind wir an der andern Grenze angelangt: wir schätzen die Einheit von Wort und Ton so sehr, daß wir die eigentümliche Kraft der Musik allein unterschätzen. Lessing meint: in der Vokalmusik helfe der Text dem Ausdruck allzusehr nach; in der Instrumentalmusik falle jede Hilfe weg, und sie sage gar nichts, wenn sie das, was sie sagen wolle, nicht rechtschaffen sage.

In diesem Sinn möchte ich die Eigenstärke der Musik Wagners durch den Auszug erproben — ohne Mithilfe des Gesangs, ohne Handlung oder Bühnenbild. Dabei kann namentlich auch die musikalische Folgerichtigkeit Wagners hervortreten. Ich rufe noch einmal Lessing an: „Ohne Zusammenhang, ohne die innigste Verbindung aller und jeder Teile ist die beste Musik ein eitler Sandhaufen, der keines dauerhaften Eindruckes fähig ist; nur der Zusammenhang macht sie zu einem festen Marmor, an dem sich die Hand des Künstlers verewigen kann." Es stünde schlimm um Wagners Musik, und ihr Ewigkeitswert sänke ins Zeitliche, wenn wir an ihrer Folge die Hand des Künstlers vermißten. Das feste Gefüge eines dramatisch-musikalischen Aufbaus lernt man wohl gelegentlich aus Bruchstücken auch im Konzertsaal kennen. Allein die Aufführung von Bruchstücken läßt immer vermuten, daß es dem Meister nur ab und zu gelungen sei, seine Musik folgerichtig zusammenzuhalten. Man ist heute noch gewohnt oder geneigt, die Sache so anzusehen, als habe Wagners Musik eben durch die bewundernswerte Verschmelzung mit der Dichtkunst die Fähigkeit eingebüßt, außerhalb der Bühne zu wirken. Nun gibt es im langen Verlauf eines Aktes bei Wagner gewiß mehr Unebenheiten, Rückschläge, Überraschungen als in einem Sonaten- oder Symphoniesatz. Aber die Kunst des musikalischen Übergangs ist neben der Kunst des Gegensatzes gerade im Tristan so meisterlich durchgeführt, daß es kaum Stellen geben dürfte, die wirklich Unbehagen verursachen. Wenn wir den großen Zügen und Linien eines ganzen Aktes folgen, wenn wir uns von den Steigerungen emporführen lassen, die sich planvoll über das Ganze verteilen, wenn wir so das Auf und Ab, die Hebung und Senkung des Ausdrucks mit erleben, so müssen wir innewerden, daß Wagner über die gleichen Kunstmittel wie die anderen großen Meister gebietet, um Folge und Zusammenhang herzustellen, daß bei ihm Erfindung und thematische Wandlung zwar etwas anders angewendet, aber aus denselben musikalischen Ursprüngen hergeleitet sind, denen die sogenannte absolute Musik entstammt.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

JOHANN SEBASTIAN BACH UND JOHANN MATTHIAS GESNER

von Reinhold Bahmann-Leipzig



Ein sehr versteckes zeitgenössisches Urteil über Johann Sebastian Bach verdient wohl eine besondere Würdigung, zumal da es als ein mitten aus dem Leben gegriffenes und auf unmittelbarer Anschauung beruhendes Bild von Bachs Wirken in Leipzig musikgeschichtlich wichtig ist, daneben übrigens auch für unsere Philologen lehrreich sein dürfte als Muster echter, d. h. sachlicher und doch zugleich persönlicher und zeitgemäßer Interpretationskunst. Es stammt von dem Manne, der 1730—34 als Rektor der Thomasschule Amtsgenosse des großen Kantors (1723—50) war: Johann Matthias Gesner.[1]) Dieser, eine liebenswürdige Persönlichkeit und gleich hervorragend als Gelehrter und als Pädagog, dem es gelang, das damals sehr gesunkene Ansehen der altehrwürdigen Thomana wieder zu heben, hatte schon 1715 in Weimar als Konrektor des dortigen Gymnasiums (1715—29) den damaligen Hoforganisten Bach (1708—17) kennen und bewundern gelernt; 1717 bereits trennten sich die Wege beider Männer wieder, um sie nach mehr als zwölfjähriger Unterbrechung von neuem zusammenzuführen. Auch die gemeinsame Leipziger Zeit war nicht lang; doch genügten die vier Jahre, um eine dauernde aufrichtige Freundschaft zwischen dem Kantor und seinem sechs Jahre jüngeren musikliebenden Rektor zu begründen, der ihm in dieser Zeit durch Erleichterung seiner beruflichen Stellung und Förderung seiner künstlerischen Bestrebungen manch schönen Dienst geleistet hat.[2]) Oft genug mag Bach zur Aufrechterhaltung der Disziplin Gesners Hilfe angerufen haben: aus den Klagen Johann August Ernestis, der ihm im Rektorat folgte, geht das ebenso deutlich hervor wie aus den Stimmen, die nach Bachs Tod im Leipziger Rate laut wurden: Herr Bach wäre zwar

[1]) Sein Bild bei Ph. Wolfrum, Joh. Seb. Bach. Berlin 1906.

[2]) Daß Bach seinen Dank mit einer Geburtstagskantate für Gesner abgestattet habe — einer zweiten Auflage der 1726 für die Fürstin von Anhalt-Köthen komponierten —, läßt sich nicht wahrscheinlich machen. Vgl. Philipp Spitta, Johann Sebastian Bach. Leipzig I 1873 S. 765—6 und II 1880 S. 93. C. H. Bitter, Johann Sebastian Bach[2] Dresden 1880 urteilt ebenso Bd. I S. 273—4 und Bd. IV S. 135, anders Bd. II S. 135 und Bd. III S. 73 unter A a 2.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

wohl ein großer Musikus, aber kein Schulmann gewesen. Mit Dank wird er es daher auch begrüßt haben, als er durch Gesners Vermittelung 1731 von dem lateinischen Unterricht, den er wenigstens vertretungsweise bisher noch in Quarta und Tertia zu erteilen hatte, befreit wurde und ihm außer den Gesangstunden und der gewiß geringfügigen Unterweisung in Instrumentalmusik nur noch die alle vier Wochen auf ihn entfallende Pflicht der Alumnatsinspektion verblieb. Bekannt ist Gesners häufige Fürsprache für Bach beim Rate der Stadt Leipzig, von dem er auch 1732 die Bewilligung von Geld zur Herausgabe einer Motettensammlung erwirkte; bekannt auch, wie er regelmäßig die Aufführungen des Thomanerchores besuchte und gern in den Proben zuhörte — durchdrungen von der Überzeugung, die er 1732 in der bei Einweihung des neuen, bis 1877 in Gebrauch gebliebenen Gymnasialgebäudes gehaltenen Rede aussprach: daß die Beschäftigung mit der Musik den Geist auf das Ewige, Göttliche hinweise und zu allem Schönen und Guten befähige.[1])

Aus der Erinnerung an solche weihevolle Andachtsstunden mögen denn jene Worte geflossen sein, die Gesner später als Göttinger Universitätsprofessor über den unvergleichlichen Thomaskantor in einer Anmerkung zu seiner 1738 erschienenen Ausgabe der „Institutio oratoria“ (abgefaßt um 93 n. Chr.) des Quintilian schrieb. Sie beziehen sich auf die Stelle im I. Buche, Kapitel 12 § 3, wo der römische Rhetor den psychologischen Satz zu beweisen sucht, daß die menschliche Vernunft, weit entfernt, sich gleichzeitig nur auf eine einzige Tätigkeit richten zu können, von Natur infolge ihrer Beweglichkeit und Schnelligkeit darauf angelegt sei, mehreres nebeneinander ins Auge zu fassen, ja daß es ihr sogar Anstrengung koste, sich länger auf einen bestimmten Punkt zu konzentrieren. Zum Beweis könne die Leistung der Kitharöden, der Sänger zur Zither, dienen, die zu gleicher Zeit mit dem Gedächtnis den Text herzustellen, mit der Stimme der Melodie zu folgen, mit dem Verstand die Modulationen der Begleitung zu finden, mit beiden Händen verschiedene Saiten anzuschlagen und im rechten Augenblick wieder abzudämpfen, schließlich mit den Füßen im gleichen Takt zu tanzen hätten. Diese letzten Ausführungen also geben Gesner S. 61 Veranlassung zu einer lateinischen Note über seinen Bach; sie ist ein beide Männer ehrendes Denkmal. 1743 machte als Erster Constantin Bellermann darauf aufmerksam in einem sehr selten gewordenen Programm des Gymnasiums zu Minden mit dem Titel „Parnassus Musarum“, S. 41; ihm folgte zunächst Jakob Adlung in der „Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit“, 1758, S. 690. Von den Neueren hat merkwürdigerweise

[1]) Nächst der Ehre Gottes dienten die Gesangstunden nach Gesners Ansicht zur Beförderung der Verdauung bei den Schülern und sollten darum bald nach dem Essen gehalten werden! Vgl. Spitta a. a. O. II S. 26 Anm. 44.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

C. L. Hilgenfeldt, Johann Sebastian Bachs Leben, Wirken und Werke, Leipzig 1850, unter den Urteilen der Zeitgenossen (S. 163—168) das Gesners übersehen; C. H. Bitter aber, Johann Sebastian Bach[2], Dresden 1880, Bd. I, S. 211 und Bd. II, S. 135 deutet nur ganz verschwommen darauf hin, ohne die Stelle irgendwie zu zitieren. Sie lautet verdeutscht etwa so:

Dies alles, mein guter Quintilian, würde dir noch als etwas im höchsten Grade Unbedeutendes erscheinen, könntest du das Grab verlassen und dir Herrn Bach ansehen. (Ihn gerade wähle ich zum Exempel, weil er vor ein paar Jahren noch an der Thomasschule zu Leipzig mein Mitarbeiter war.) Den solltest du sehen, wenn er, alle Finger beider Hände in lebhaftester Bewegung, das Klavier spielt — jene Verbindung einer ganzen Reihe von Zithern — oder die Orgel — die Königin der Instrumente mit den unzähligen durch Windbälge beseelten Pfeifen —, von hier aus mit beiden Händen, von dort her[1]) mit den schnellen Füßen über die Tastaturen dahineilend, und wenn er — der eine Mensch — zugleich mehrere an sich zwar voneinander völlige unabhängige, jedoch unbedingt zusammenstimmende Tonfolgen ihnen entlockt! Ja, ihn solltest du sehen, wenn er allein bewältigt, was von euern alten Kitharöden und Flötenspielern tausend auch gemeinschaftlich nimmermehr zuwege gebracht hätten: ihn, der nicht wie solch ein Kitharöd nur mit einer einzigen Stimme singt und daneben nur den eigenen Instrumentalpart ausführt, nein — zugleich auf 30 bis 40 Musiker aufpassen muß, dem durch einen Blick, jenem durch Aufstampfen mit dem Fuße, dem dritten mit dem drohend erhobenen Finger Takt und Rhythmus zum Bewußtsein bringt, hier einem im höchsten Sopran, da im tiefsten Baß, dort wiederum in Alt oder Tenor den Einsatz angibt und den richtigen Ton vorsingt! Und bei all dem lauten Töneschwall um ihn her merkt er — der eine Mensch, dem selbst die schwierigste Aufgabe zufällt — es sogleich, wenn etwas und wo es nicht klappt, hält das Ganze zusammen, greift allüberall hilfreich ein und bessert, wo etwas nicht stimmt. Dieser Mann ist wahrlich der leibhaftige Rhythmus, die Musik in Person: sein feines Ohr erkennt und bestimmt jegliche Harmonie; seine Kehle bringt jeglichen Ton hervor. — Ich bin gewiß ein schwärmerischer Verehrer des klassischen Altertums; aber das muß ich doch sagen: hundert Orpheuse und ungezählte „Arionen" sind nichts gegen meinen einzigen Bach — und wenn es wirklich sonst noch einen gäbe, der sich mit ihm messen kann.

Soweit Gesner! Sein lebendiger Bericht bedarf kaum des Erklärers. Daher nur wenige kurze Bemerkungen und zunächst eine textkritische — sit venia verbo! Im lateinischen Texte des letzten Satzes liest man nämlich bei Johann Adam Hiller, Lebensbeschreibungen berühmter Musikgelehrten und Tonkünstler neuerer Zeit, I, Leipzig 1784, Seite 29, und bei dem von ihm offenbar unabhängigen Gottfried Stallbaum, Die Thomasschule zu Leipzig, 1839, Seite 69, „Bacchium" und könnte versucht sein zu meinen, Gesner habe mit dieser Schreibung ein Wortspiel beabsichtigt, indem er den Namen Bachs dem des musenfreundlichen, sorgenlösenden Gottes Bakchos nahebrachte; dadurch erhielten wohl die Worte noch

[1]) illic steht wohl irrtümlich für illinc: Hände und Füße befinden sich in Gegenbewegung.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

besonders eine gemütlich-humoristische Färbung. Indes handelt es sich um Druckfehler: im Original steht „Bachium". — Wichtiger ist ein anderer Punkt, die Erwähnung der 30 bis 40 Musiker. Wie man weiß, zählte der Thomanerchor zu Bachs Zeiten 54, seit 1736 55 Alumnen, die zur Ausführung der Kirchenmusiken in vier Kantoreien eingeteilt waren; davon führt Bach in einem am 23. August 1730 an den Rat entsandten Schreiben 17 als tüchtig, 20 als späterhin vielleicht brauchbar, 17 als hoffnungslos namentlich an. Hierzu kamen 8 Instrumentalisten — nötigenfalls vermehrt durch billigere Kräfte, Thomaner und Studenten; diese jedoch, bereits von Schelle und Kuhnau bisweilen verwendet und zuerst durch Bachs Berühmtheit in größerer Zahl angelockt, hatten gar bald die Lust an der Mitwirkung verloren, als sie ihre Hoffnung auf eine materielle Entschädigung getäuscht sahen. Gegenüber einer so spärlichen Besetzung fordert nun Bach in dem eben erwähnten Memorial je drei oder lieber noch je vier Vertreter jeder der vier Singstimmen für die drei Hauptkirchen Leipzigs, also insgesamt 36 oder 48 Sänger, und 18 oder 20 Instrumentalisten, d. h. zusammen 54 bis 68 Musiker. Sein Wunsch fand dank Gesners Empfehlung Gehör. Wie erklären sich dann aber die weit niedrigeren Zahlen in jener Lobrede auf Bach? Denn daß es sich darin um eine Probe handelt, bei der natürlich alle Mitwirkenden zugegen sein mußten, kann man nicht bezweifeln und wird überdies durch das Tendenziöse der Stelle bestätigt. Die Differenz wird schwerlich durch die Annahme zur Genüge gerechtfertigt, daß immer einige Sänger wegen Stimmwechsels beurlaubt sein mochten; vielmehr wird man sich der beweglichen Klagen über die Genußsucht und Trägheit der damaligen Thomasalumnen erinnern müssen, unter der nicht allein der wissenschaftliche Unterricht, sondern auch die musikalische Ausbildung schweren Schaden litt. Solche Klagen sind vor wie nach jenen Tagen erschollen, damals aber — nach dem 45jährigen Regiment des schwachen Rektors Johann Heinrich Ernesti — am lautesten. Auch unser Gesner stimmt in einem Briefe an Th. Siegfr. Bayer in sie ein. Gar zu gern — und je länger desto lieber — entzogen sich die jungen Sänger allen Pflichten, um der sorgsameren Pflege und reicheren Kost auf der Krankenstube teilhaftig zu werden. Bereits Kuhnau berichtet 1717 über die Gefahren des Hochzeits-, Leichen- und Kurrendesingens — namentlich bei rauher, nebliger Luft; Zuchtlosigkeit und Unreinlichkeit, dazu die Unzulänglichkeit der Internatseinrichtungen trugen das Ihre bei, die Thomasschule zu einem Herd widerlicher Krankheiten zu machen. Doch auch an Simulanten war kein Mangel; Gesners Schüler und treuer Anhänger Joh. Nic. Niclas erzählt in einem Briefe an Jer. Nic. Eyring ein ergötzliches Pröbchen der von Gesner zur Rückverwandlung dieses Lazaretts in ein Alumnat, dieses Sanatoriums in ein Gymnasium angewendeten List:

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Wenn sich einer krank meldete, steckte ihn dieser neue Hippokrates einfach ins Bett und ließ ihn ein paar Tage fasten; nur ein dünnes Süppchen wurde gestattet, bis man das Übel recht erkennen könne. In den weitaus meisten Fällen hatte eine solche Kur sehr schnell Erfolg! So erwarb sich Gesner nicht allein den wärmsten Dank seines Freundes Bach, sondern auch den des Rates, der fortan große Ausgaben für Ärzte und Apotheker ersparte. — Zum Schluß noch eine Bemerkung über die von Gesner beschriebene Direktionsmanier Bachs! Gesner läßt ihn während des Dirigierens Klavier oder Orgel spielen. Nun wurde es tatsächlich in den dreißiger Jahren des 18. Jahrhunderts Sitte, soweit es sich nicht um ganz große Aufführungen handelte, von einem Cembalo aus Chor und Orchester zu leiten,[1]) und wir hören auch, daß auf den Chören der Thomas- und der Nikolaikirche ein Cembalo stand, das Bach in Ordnung halten und regelmäßig stimmen ließ. Für die Thomaskirche wurde dieses 1730 nach Ausweis der Rechnungen durch ein der größeren Orgel angegliedertes, selbständig spielbares Rückpositiv ersetzt.[2]) Darauf hat man also Gesners Worte zu beziehen; freilich paßt dann die Erwähnung des Pedalspiels nicht, denn das Rückpositiv hatte kein Pedal.[3]) Die große Orgel aber ist gewiß nicht gemeint, da Bach unmöglich so vielen Musikern, die er in der beschriebenen Weise leitete, unausgesetzt den Rücken zukehren konnte. Jedenfalls ist die Lösung, die Adlung a. a. O. S. 690 gefunden hat, richtig: Gesner hat zugleich Bachs Soloorgelspiel und seine Chorleitung im Auge gehabt, und beide Gedanken sind dabei in eins geflossen; hatte er doch in Weimar sein Virtuosentum auf der Orgel, in Leipzig seine Meisterschaft als Dirigent mit Staunen kennen gelernt. Doch, wie könnte dieses kleine Versehen dem Werte des begeisterten Hymnus Eintrag tun, den hier ein Großer im Reiche des Wissens anstimmt auf den Größten im Reiche der Töne!

[1]) Vgl. Spitta a. a. O. Band II, S. 156 und dazu Carl Philipp Emanuel Bachs „Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen", 1780. 1. Teil. S. 5f. Anm.

[2]) Vgl. Spitta, ebenda, S. 112 und 161.

[3]) Ebenda S. 770, Anhang A 5.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

DIE STILVERWIRRUNG IN DER VOKALMUSIK

von S. D. Gallwitz-Bremen



Der Ausdruck „Stil“ ist in der gegenwärtigen Zeit zu einer Art von Schlagwort geworden: auf Schritt und Tritt begegnet man ihm in seiner Eigenschaft als ästhetische Etikette und Wertbezeichnung. Ich glaube, wenn man eine Statistik vornehmen würde über den Wortverbrauch in unserer Kunstschriftstellerei und Journalistik, so würde dieser Ausdruck den Rekord dabei schlagen. Der Zustand, der unter solchen Umständen einzutreten pflegt, ist auch hier eingetreten: das Wort „Stil“ stellt sich heute so platt und nichtssagend dar, wie eine Münze, die in der Alltäglichkeit durch viele gleichgültige Hände gegangen ist, und auf der weder das Bild noch die Überschrift mehr scharf zu erkennen sind. Stilvoll, — wer kennt und nennt alle die Verirrungen und Verwirrungen, alle die Geschmackswidrigkeiten, die beispielsweise in Kunst und Kunstgewerbe also bezeichnet werden?! Alle diese Werke der Talentlosigkeit, mit der ein impotentes, sich spreizendes Epigonentum das nachahmen möchte, was irgendwann einmal Stil im echten und lebendigen Sinne des Wortes gewesen ist?

Wenn auf dem Gebiet der bildenden Künste der Begriff des Stiles vielfach der Gefahr auszuarten erlegen ist, so stellt er in der Musik der Gegenwart eine chose négligeable dar, eine Sache und Forderung, die man überwunden zu haben meint; die man als Rückständigkeit einschätzt. Wenn er zitiert, vor allem, wenn es einmal beklagt wird, daß unsere Tonkunst fernab von ihm sei, so werden dadurch scharfe Entgegnungen auf den Plan gerufen. „Was soll uns diese blutlose Ästhetik?! Die Rückkehr zur Natur, das freie, erdgeborene Schauen und Schaffen, das an kein System und an keine Richtung sich bindet, — das ist das stolze Merkmal der Kunst von heute!“ — So und ähnlich tönt es aus den Kreisen des sicher posierten Musiklebens heraus.

In der Tat: gepriesen sei der Naturalismus! Den Künsten sind gerade in der Jetztzeit mächtige Förderungen von ihm gekommen. Doch daß wir uns recht verständigen über Wesen und Art dieses fruchttragenden Naturalismus!

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Sehen wir uns zunächst erst einmal die bildende Kunst daraufhin an: nicht mit Unrecht sagt man es uns modernen Menschen nach, daß uns eine ganz besonders starke Empfänglichkeit und damit vertiefte Möglichkeiten des Verstehens durch den Gesichtssinn gegeben seien. So werden auch unsere Erkenntnisse von ihm aus am folgerichtigsten sich entwickeln können.

Das, wodurch der Aufschwung in der bildenden Kunst im Gefolge des Naturalismus sich vollziehen konnte, war weniger seine negative Seite, das Abtun ererbter Gesetze und langerprobter Formen, sondern die positive Kraft, mit der er zu anderen und, bei dem fast mechanisch regelrechten Wechsel alles Geschehens, gegenteiligen Gesetzmäßigkeiten sich erhob. Die Art, wie das geschah, läßt schon Richard Wagner den verständnisvollen Vertreter des Traditionellen in der Kunst, Hans Sachs, dem naturalistischen Tondichter Walther Stolzing deuten. „Wie fang' ich nach der Regel an?" fragt dieser, — und: „Ihr stellt sie selbst und folgt ihr dann" lautet die Antwort.

Das aus dem Naturalismus geborene ästhetische Gesetz in der bildenden Kunst ist aus Frankreich zu uns gekommen, und alles, was in ihr heute an Wertvollem in Erscheinung tritt, steht bewußt oder unbewußt auf seinem Boden. Man kann den Begriff des Gesetzes auch nur in seiner eigenen Ursprache recht fassen, da er einer knappen und erschöpfenden Übertragung ins Deutsche nicht zugänglich ist. Ich meine das Wort: „L'art pour l'art", das die künstlerische Formel für die Schaffensart des positiven Naturalismus geworden ist. Elementar einfach ist der Sinn dieses Gesetzes. Es besagt nicht mehr und nicht weniger, als daß beispielsweise (wenn wir noch im Rahmen der bildenden Kunst bleiben wollen) ein Gemälde gemalt sein müsse, d. h. daß die Art seiner Gestaltung sowohl dem Material, in dem es hergestellt ist, wie auch dem Objekt, das es darstellt, entspreche. Diese Rückkehr zu den primitivsten Forderungen der jeweiligen künstlerischen Ästhetik hat ihre Hauptbedeutung darin, daß sie ein unendlich heilsames Regulativ bildet; sie grenzt ab, sie gliedert und festigt neu, wenn eine Kunst in ihrer Vorwärtsentwickelung und in ihrem Streben, das Gebiet des Darstellbaren zu vergrößern, die Schranken, die ihren eigenen Ausdrucksmöglichkeiten gezogen sind, verrückt und Verwischungen und Nivellierungen vorgenommen hat (die immer ein Zeichen von Verfall, die Stillosigkeit sind). Dem Naturalismus in der bildenden Kunst, dem alles, was sich nur dem Auge bot, für eine Übersetzung in diese Kunst geeignet schien — ja, der alle Sinnfälligkeiten, die uns umgeben, herauszog, folgte sehr bald die neue ästhetische Abgrenzung mit den Forderungen, die das „l'art pour l'art" enthält: materialgemäß und stoffgemäß arbeiten!

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Sehen wir uns nun auf dem Gebiet der Musik um. Alles, was wir hier als „modern“ bezeichnen, d. h. alles, was irgendwie auf das Dreigestirn Berlioz, Liszt, Wagner zurückführt, vertritt direkt oder indirekt naturalistische Tendenzen. Das Ringen nach der Gestaltung neuer, dem Musikalischen fernliegender Stoffe gab den Anstoß zu dem instrumentalen Ausbau des Orchesters, dessen übernommene Ausdrucksmöglichkeiten bald nicht mehr genügten. Immer neuartigere und immer seltsamere Klangerzeugnisse sind ihm einverleibt worden, denn immer veristischer ging die Tonmalerei der Kompositionen vor. Daneben sind in dieser kraftvollen Kunstrichtung die Forderungen des „l'art pour l'art“ noch wenig zur Geltung gekommen. Wo wir in der deutschen Musik Kompositionen für einzelne Instrumente begegnen, muß es uns zumeist klar werden, daß die musikalische Gestaltung dabei nicht in dem Verständnis für das Material wurzelt. Und wenn wir des instrumentalen und polyphonen Aufwandes gedenken, mit dem so oft ein innerlich bedürftiger musikalischer Gedanke umkleidet wird und einherstolziert, so tritt die Vermutung nahe, daß mit der Gewinnung des raffinierten Wunderapparates des modernen Orchesters wir die Fähigkeit des einfachen rein musikalischen Ausdruckes verloren haben. Immerhin — der Naturalismus in seiner radikalen Form hat hier nichts verdorben, und die Symphonie der Zukunft, das wahrhaft erschöpfende musikalische Kunstwerk, in dem die reine Musik ihre größten Triumphe feiert, wird in dem Orchester ein Material von einer Vielartigkeit des Ausdruckes vorfinden, die es um dieser Eigenschaft willen so hoch über das Beethoven-Orchester stellt, wie dieses über dem von Bach und Händel steht.

Aber die Vokalmusik und die in ihren Fußstapfen gehende Kunst des Gesanges?

In den Lorcher Annalen vom Jahre 787 findet sich eine Aufzeichnung, die es wert ist, daß man ihr im Zusammenhang mit dem Thema: Der Naturalismus in der Vokalmusik, einmal nachdenke. Es heißt da:

Nach seiner Rückkehr feierte der fromme König Karl Ostern zu Rom mit den apostolischen Herren zusammen. Und siehe, es entstand während der Osterfeiertage ein Streit zwischen den Sängern der Römer und der Gallier. Die Gallier sagten: sie singen besser und schöner als die Römer. Die Römer sagten: sie tragen durchaus in der richtigen Weise die Kirchengesänge vor, wie sie es gelehrt worden vom heiligen Papst Gregor; die Gallier aber singen verdorben und zerstören den Fluß der Melodie. Dieser Streit kam vor den König Karl, und die Gallier schalten die Römer sehr aus im Vertrauen auf König Karl. Die Römer aber stützten sich auf ihre hohe Lehre und nannte jene dumm, bäurisch und ungebildet wie die unvernünftigen Tiere und gaben der Lehre des heiligen Gregor den Vorzug vor ihrer ungebildeten Weise. Und als der Streit in keiner Weise ein Ende nehmen wollte, sprach der fromme König Karl zu seinen Sängern: „Sprechet offen, was ist reiner und was besser, der lebendige Quell oder die ihm entsprungenen weit abfließenden Bäche?“ Da ant-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

worteten alle mit einer Stimme, der Quell als der Anfang und Ursprung sei reiner; seine Bäche aber seien um so trüber und von Schmutz und Unrat verdorben, je weiter sie davon abfließen. Und es sprach der König Karl: „Kehret zurück zum Quell des heiligen Gregorius, denn es ist offenbar, daß ihr den Kirchengesang verdorben habt."

Hier haben wir den historisch verbürgten Anfang eines in der Tonkunst ewig sich erneuernden Kampfes zwischen Tradition und Fortschritt. Jede Entwickelung, wenn sie durch eine Vergrößerung des stofflichen Gebietes hindurchgeht, wird zunächst im Zeichen des Naturalismus stehen, oder, wie der Chronist es hier in aller Derbheit ausdrückt: die Bäche werden um so trüber und vom Schmutz und Unrat verdorben erscheinen, je weiter sie von dem heiligen Quell der Kunst in seiner Urgestalt abfließen.

Richard Wagner ist es gewesen, der der Vokalmusik der Neuzeit ihre vergrößerten Aufgaben und weiteren Ziele stellte, indem er das Wort aus seiner untergeordneten Stellung in dieser Kunst heraushob und zu einer Herrscherin machte. Was sonst der Musik als Ausdruck vorbehalten war, mußte jetzt einen beträchtlichen Teil seiner Wirkungen an den Vortrag des Sängers abgeben, der aber nicht mehr darin bestand, daß tönende Formen klar und plastisch herausgearbeitet wurden, sondern darin, daß das Dramatische die höchste Steigerung und à tout prix erreichte. Dies war der Anfang der Richtung, in der sich seither die Vokalmusik entwickelt hat. Die Wege haben sich mit der Zeit verschiedentlich geteilt, je nach Art und Wesen des Genres. Der von Italien ausgehende Verismus malträtierte alles, was gesanglich heißt in der Musik, bis zu geradezu krampfigen Wirkungen; die modernen Franzosen, Gustave Charpentier als ihr Hauptvertreter, vertonten die Sprache der Alltäglichkeit mit allen ihren Trivialitäten, und der Neueste der Neuen, Claude Debussy, verzichtet überhaupt auf eine vokale Komposition und nimmt dafür eine Art von Psalmodieren, die er neben einer impressionistisch andeutenden Tonmalerei herlaufen läßt.

Der Respekt vor dem Wort, der bis dahin in der Vokalkomposition nur eine untergeordnete Rolle gespielt hatte, ist heute ins Grenzenlose gewachsen und drängt die aus der Musik geborenen legitimen ästhetischen Forderungen hart an die Wand.

Bei unseren Liedkompositionen macht sich ein gleiches bemerkbar: sie dienen dem Wort bis zur Zersplitterung ihrer Kräfte und ihrer Wirkungen. Das Ziel ist, den letzten Sinn und jede Einzelheit des Textes erschöpfend zu vertonen, aber ohne sich dabei an musikalische und gesanglich wiederzugebende Linien zu halten, und sei es auch eine von allerfreiester Bewegung. Es ist ganz erstaunlich, was für einen Literaturwert heute die Programme unserer Vokalkonzerte repräsentieren. Man hat

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

als Besucher solcher Konzerte alle Ursache, diese Tatsache gutzuheißen, denn oft genug ist das Studium der Texte in den Pausen der einzige Genuß des Abends. Eine höchst wertvolle Lyrik, die mit dem Lesen einen entführt in jede Stimmung, die sie will, die Seelengemälde aller Art entwirft. Man sitzt da und ist gespannt, wie hier die Vertonung steigernd eingreifen wird. Dann erklingt das Lied, und nichts wird erhöht und nichts vertieft, höchstens, daß die äußerlichen Schilderungen, die das Gedicht enthält, in raffinierter Weise illustriert werden.

Auch Richard Strauß hat in seinem Bühnenwerk „Salome“ ein geradezu klassisches Beispiel dafür gegeben, daß die moderne Vokalmusik eine Dienerin des Wortes, keine reine Kunst sozusagen, sondern eine angewandte sein will. Er nahm Oscar Wilde's Schauspiel — das musikalischste Drama, das die Schaubühne hat. Und weil es das ist, ist es einer Vertonung durch Musik unzugänglich. In ihm vereinigen sich die musikalischen Möglichkeiten des Wortes, alle Rhythmen und Klangmalereien, durch welche die Sprache ihre Plastik und ihr Leben empfängt, zu einer prachtvollen Geschlossenheit, wie sie eben das reife Kunstwerk kennzeichnet. Die Musik konnte es zwar fertigbringen, das einheitliche Kunstwerk der Wilde'schen „Salome“ zu zertrümmern, um ihre einzelnen Teile dann durch die Vertonung zu farbentrunkenen Bildern auszumalen; ein neues, höheres Kunstwerk hat sie aber auf diesen Trümmern nicht erbaut.

Was für ein Unterschied zwischen unseren modernen Komponisten, die mit ihren Texten zu leben oder zu sterben meinen, und der Unbekümmertheit, mit der ein Mozart und ein Beethoven, ja auch noch unser klassischer Liedersänger Schubert zu der Frage des Eigenwertes ihrer Texte standen! Weil sie in Musik dachten, empfanden sie es, daß dem jeweiligen Wortinhalt vom Musikalischen aus erst der bedeutsamste Sinn kommen würde. Und sie wußten auch, daß eine in sich vollendete und abgeschlossene Dichtung durch die Sprache der Töne nicht vertieft zu werden vermag, und daß andererseits ihre Musik nicht dazu da sei, um als Illustration zu dienen. Wie verständlich auch erscheint es vom Gesichtspunkt des stilistischen Bewußtseins aus, daß Goethe, dem Beethoven und Schubert Zeitgenossen waren, die Vertonungen, die ein so anspruchsloses Talent wie Zelter seinen Gedichten gab, ganz besonders schätzte. Der Meister des Stiles auf allen Gebieten fühlte, daß bei einer Dichtung von starkem und in sich selbst beruhendem Eigenleben die Musik auf die äußerste Zurückhaltung angewiesen ist, wenn nicht da zwei Künste sich hart im Raume der Ästhetik stoßen sollen.

Ein Gegenbeispiel zu diesem: daß es bei uns in Deutschland eine Gepflogenheit geworden ist, Richard Wagners Musikdramen rezitatorisch der Welt vorzuführen und sie dadurch als selbständige Dichtungen heilig-

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

zusprechen, ist schätzenswert als ein Zeichen der Pietät und des Strebens, das Verständnis für diesen Großen damit noch weiter auszubauen, — ein Zeichen von ästhetischer Urteilsfähigkeit ist es nicht, denn es ist die stärkste Eigenschaft dieser Dichtungen, daß der musikdramatische Instinkt Wagners sie so angelegt hat, daß erst die Vertonung ihnen die Vollendung gibt.

Die Befruchtungen, die der Musik durch die Erweiterung des stofflichen Gebietes kommen, können nur dann zu voller künstlerischer Entfaltung gebracht werden, wenn ein Gefühl und Bewußtsein hinzutritt, wie weit die Möglichkeiten der Vertonung dabei gehen können — Vertonung in dem Sinn einer von innen heraus geborenen Musik, die nicht schildert, erklärt oder beweist, sondern einfach überzeugt. Und das auf eine Art, die das Wesen der Musik und ihres Ausdrucks von dem Wesen aller anderen Künste unterscheidet. Der Fortschritt wird aus einem Besinnen auf das Gesetz des „l'art pour l'art" hervorgehen und aus einer Erfüllung der ästhetischen Forderung des harmonischen und ausgleichenden Verhältnisses zwischen Stoff und Form.

Und der andere Punkt, der Hinblick auf das Material?

Wir werfen zu klarer Veranschaulichung wiederum zunächst einen Blick auf die bildende Kunst. Da begegnen wir heute im Zusammenhang mit dem Besten, was auf dem Gebiet in Erscheinung tritt, dem Respekt vor dem Material. Dieser Respekt verlangt, daß die Arbeit, die in der Kunst geleistet wird, alle Möglichkeiten des Materiales herauslocke und steigere. So hat die moderne Malerei den Reiz der Ölfarbe zu erneuter hoher Bedeutung gebracht, die Bildhauerei das individuelle Leben der verschiedenartigen edlen Gesteine, die angewandte Kunst die vornehmen Eigenschaften des Holzes, der Metalle usw. Alles unter der Fahne des „l'art pour l'art". Hat nun auch die moderne und auf den Pfaden des Naturalismus gehende Vokalmusik das Material der menschlichen Stimme zu der ihr eigensten und höchsten Geltung zu bringen vermocht? — Die Einstimmigkeit aller Urteilsfähigen darüber, daß wir uns in der Gesangskunst seit Jahren und Jahrzehnten in einem Zustand kläglichen Verfalles befinden, ist auf dem Gebiete der Musik vielleicht die einzige bestehende Einigkeit der Meinungen über ästhetische Dinge. Aber was hilft das?

Auch in der Musik ist die Kunst durch die Künstler gesunken. Um zu verstehen, wie das geschehen konnte, müssen wir die Entwickelung der Vokalmusik der letzten 50—60 Jahre — oder sagen wir: seit Richard Wagner — daraufhin betrachten. Die landläufige Rede, der man immer noch begegnet, Richard Wagners Musik verderbe die Stimmen, ist natürlich nur der Ausdruck laienhafter und oberflächlicher Anschauung der Dinge. Aus allen den vielen Äußerungen über Gesang und Gesangs-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

vortrag, die uns von dem Meister von Bayreuth überkommen sind, hat unsere Zeit sich gerade nur das eine herausgehört und -genommen, das Musikdrama und mit ihm alle tiefere Musik überhaupt könne zur Gestaltung durch die Sänger auf technische Fähigkeiten verzichten, die eine weiter zurückliegende Vokalmusik als notwendige Grundlage des Gesanges voraussetzt. Der musikdramatische Gesangs- und Vortragsstil ist jedoch ein Hinausführen der Gesangskunst über die Grenzen, die bis dahin für sie galten, in dem Sinn, daß man seine Forderungen erst erfüllen kann, nachdem man die Forderungen der vorhergegangenen Gesangskultur erfüllt hat. Das Material an Sängern, das Richard Wagner für seine ersten Bayreuther Spiele zu Gebote stand, waren Künstler, die samt und sonders den italienischen Kunstgesang repräsentierten: ihren Stimmen konnten die auf stärkste dramatische Deklamation und eine ungeheure Steigerung aller Affekte hinausgehenden Anleitungen ihres Meisters keinen Schaden tun. Diese Sänger konnten eben singen, bevor sie an das Musikdrama kamen, und so gestalteten sie auch den naturalistischen Ausdruck desselben mit der fast unbewußten Sicherheit, die das wirkliche Können kennzeichnet, mit streng gesangsgemäßen Mitteln. Diese Generation ging dahin; — alte Leute sprechen wohl jetzt manchmal noch mit Tränen in den Augen von den Eindrücken, die sie durch sie empfangen haben. Die musikalische Nachwelt jedoch sah das Große, das sie geleistet hatten, nicht in der Verbindung von Gesangskunst und musikdramatischem Stil, die ihr Charakteristikum war, sondern in dem letzteren allein, und es begann die Zeit, da die Verhöhnung des alten Kunstgesanges zum ästhetisch „guten Ton“ wurde. Gesang war nur noch so weit Kunst, als er — wohlverstanden nicht musikalischer, sondern persönlicher — Temperamentsausdruck war (im Anschluß an die Bayreuther Lehren, denen zufolge nur aus dem großen Affekt heraus eine Gestaltung möglich ist). Hans von Bülows geistvolle, aber höchst einseitige kritische Ausfälle gegen die Gesangskunst wurden zum Programm erhoben, und Richard Wagners nur sehr bedingt aufzufassende spöttische Abfertigung der Sänger, „die nur darauf bedacht seien, uns von der Geschmeidigkeit ihrer Stimmbänder zu überzeugen,“ fand jubelnden Anklang im Namen der Kunst. Die Bedeutung des Wörtchens „nur“, auf dem hier der Schwerpunkt liegt, übersah man geflissentlich, und so wurde denn die Richtung groß, deren Ergebnisse heute am Tage liegen: von Bühne und Konzertpodien herab wird uns ein unerfreulich klarer Begriff beigebracht von der Ungeschmeidigkeit der Stimmbänder der heutigen Sänger und Sängerinnen.

Ist darin ein Fortschritt zu erkennen?

Auch in der Kunst des Gesanges (was in der Theorie niemals, in Wirklichkeit aber gegenwärtig durchaus verkannt wird) ist ohne Technik

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

nichts zu wollen. Der unter dem Naturalismus stehende gesangliche Vortrag muß bei der Unkunst endigen ohne die Gesetze des „l'art pour l'art", die diesen Naturalismus zu einem Stil festigen und erheben. Also eine materialgemäße und mathematisch sichere Handhabung der Stimme! Der kunstgemäß gebrachte reine Ton, das A und O aller Technik, ist ja doch schließlich nichts anderes, als die bestimmte Fixierung von Kehlkopf und Stimmbändern, die dazu nötig ist, um die Anzahl von Schwingungen hervorzubringen, die seiner Höhe zukommen. Also fort mit allen den Fertigkeiten des Vortrags, bevor hier Klarheit und Können vorhanden ist, — mit allen diesen Stimmungen, diesen Nuancierungen! Sie tragen das Zeichen schlechter, liederlicher Arbeit an der Stirn, und die wollen wir nicht dulden in der Kunst! Ihre Wirkungen sind ja ohnehin illusorisch, denn eine beherrschte Technik allein bringt den Stimmbändern jene in Mißkredit gekommene Geschmeidigkeit, die zur Wiedergabe jeden Empfindungsausdruckes willfährig macht.

Die besten deutschen Sänger und Sängerinnen der Gegenwart besitzen vor allem Qualitäten der Auffassung und der Intelligenz in Verbindung mit mehr oder weniger naturalistisch schönen und ausdauernden Stimmen. Und daneben gibt es dann noch andere mit unschönen Stimmen, die die gesungenen Töne nur zur Unterstützung maßloser Übersteigerungen der Deklamation des Textes gebrauchen, denen die klangärmere Sprache nicht gewachsen ist. Sie nennen sich Sänger, ohne es doch zu sein; Melodramatiker wäre eine ihnen eher zukommende Bezeichnung. Eine Zeit, die den intelligenten und temperamentvollen Ludwig Wüllner als Liederinterpreten (wohlverstanden: von musikalischen Gesichtspunkten ausgehend) an erste Stelle setzt, mag für alles mögliche Verständnis haben, — für die Gesangskunst und ihre Grenzen und Ziele hat sie es nicht.

Man kann eine Probe auf das Verständnis für das nackte Wesen dieser Kunst machen (das ja doch immer das echte und bleibende Wesen ist), wenn man das vielzitierte Wort eines Führers der modernen Malerei und Vertreters der Richtung des „l'art pour l'art" ins Musikalische umdenkt. Max Liebermann hat gesagt: „Eine gut gemalte Rübe ist mehr Kunst, als eine nicht gut gemalte Himmelfahrt." Das Verständnis für das Eigentliche in der Malerei ist abhängig von dem Verstehen dieses Wortes. Auf den Gesang angewendet, heißt das soviel als: die vollendet gute Wiedergabe einer meinetwegen minderwertigen Komposition hat stärkere künstlerische Qualitäten, als die minderwertig musikalische Wiedergabe einer bedeutenden gehaltvollen Vertonung.

Wo bleibt dieser einfachen ästhetischen Bedingung gegenüber das Kunstverständnis unserer Zeit? Ja, auch das der Kritik im großen und ganzen? Hemmt diese letztere nicht, anstatt zu fördern, wenn sie in durch-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

aus einseitiger und damit mißverständlicher, vielleicht auch mißverstandener Vertretung dessen, was Richard Wagner für die besonderen Verhältnisse seiner Kunstperiode formuliert hat, überall da Oberflächlichkeit und leeres Tongeklingel hört, wo ein Stück wirkliche, respektable Gesangskunst Hand in Hand mit einer Vertonung erscheint, deren Art wir überholt haben?

In der Bewertung der Leistungen unserer Sänger und Sängerinnen tritt zumeist eine Teilung hervor: man redet da von der Wiedergabe des Musikalischen (was auch wohl Technik genannt wird) und der Wiedergabe des Geistigen, — was kurzweg Auffassung heißt. Das ist ein begriffverwirrender Dualismus! Die Auffassung hat es mit dem Geist der Komposition zu tun, mit dem Text nur so weit, als dieser durch jenen musikalisches Leben empfangen hat. Von diesem Gesichtspunkt aus wird die Einschätzung einer Interpretierung gerade den gegenteiligen Maßstab der jetzigen landläufigen Bewertungen annehmen müssen: eine kunstgesanglich vollkommene Wiedergabe der Komposition, die folgerichtig zugleich den Stil der Musik klar herausstellen muß, ist das Geistige, ist Auffassung, ist Innerlichkeit, während eine Wiedergabe des Textes, bei der nicht die Art der Vertonung die Gestaltung vorgezeichnet hat, das musikalisch und künstlerisch Oberflächliche ist. Unser Zeitgeschmack jammert einerseits darüber, daß er keine durchgebildeten Stimmen mehr kennt; andererseits fixiert dieser Geschmack die Werte der öffentlichen Meinung so, daß es höchst undankbar ist, ein Repräsentant des Kunstgesanges zu sein, — man müßte denn schon, wie es bei einem Caruso der Fall ist, eingehüllt in den Nimbus schwindelnder Gagen und die interessanten Einzelheiten einer chronique scandaleuse, auftreten können.

Unsere deutschen Stimmen von heute sind schwere und ausdruckslose Instrumente geworden. Gerade wir aber, — die wir es in unserer Natur haben, die Werke und Werte verschiedenartiger fremder Kulturen in uns aufzunehmen, — gerade wir brauchen eine ganz besonders starke und feine Dehnbarkeit unseres gesanglichen Apparates, eine ganz besonders zuverlässige Stimmtechnik. Nur wo eine vollkommene Schmiegsamkeit der Stimmbänder vorhanden ist, lassen sich die weitgehenden Anforderungen an Deklamation und Nuancierung, die in der Gefolgschaft unserer neudeutschen Vokalmusik gehen, erfüllen, ohne daß dabei die Gesangskultur und der gesangliche Stil in Verlust kommen.

Sie schreiben alle ungesanglich, unsere modernen Komponisten, und so, als hätten sie niemals die Bezauberungen kennen gelernt, die von der schönen, vollkommen durchgebildeten menschlichen Stimme auszugehen vermögen. Man kann bei derartigen Kulturerscheinungen nicht von Zufälligkeiten reden. In unserem Falle: der Komponist wird in demselben Maße

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

von den Tönen und Klängen, die sein Ohr treffen, beeinflußt und unwillkürlich angeregt, wie der Maler von den Linien und Farben, auf denen sein Auge täglich, wenn auch unbewußt, ruht. So schließt sich die förderliche oder nachteilige Wechselbeziehung, in der die Vokalmusik und die Gesangskunst stehen, zu einem Ring zusammen. Wollen unsere Komponisten diese Beeinflussung ablehnen und nicht wahr haben? Ein Händel, ein Gluck, ein Mozart, die Altmeister des vollkommen reinen gesanglichen Stiles, empfingen einen Teil ihrer sich in Schaffen umsetzenden Anregungen durch Primadonnen und Kastraten, d. h. durch das jeweilige Stück Kunstgesang und Musik, das diese repräsentierten.

Hier ist eine Kulturaufgabe zu lösen.

Die Musik in ihrer Unfaßbarkeit und Übersinnlichkeit ist unter den Künsten immer die letzte, die von den großen geistigen Zeitströmungen ergriffen wird. Dem Strom des Naturalismus hat sie sich hingegeben und mächtige Bereicherungen aus ihm empfangen, — deren Klärung zu einem Stil steht noch aus. Unser Wirken in den Gebieten der Kunst während der letzten zehn Jahre ist groß und hoffnungsschwer geworden durch den Ernst und die Konsequenz, mit der man alle Halbheit und Verlogenheit in der Arbeit abtat. Man führte jede Kunst zu den nur ihr eigenen inneren Gesetzen zurück und verbannte das Schielen nach den Wirkungen anderer Künste aus ihrem Bereich. Man wurde sehr einfach: man gab dem Holze was des Holzes, dem Stein was des Steines ist und der Farbe was der Farbe gehört, und man stellte damit die Kunst von neuem auf dem Boden strenger Sachlichkeit fest.

Der Vokalmusik ist diese Entwickelung noch vorbehalten; von ihr aber wird jeder Fortschritt abhängen, — ein Fortschritt, der unter dem „l'art pour l'art" steht, wo für die Komposition das Stimmgemäße, für die Gesangskunst das Musikalische der Ausgangspunkt des Gestaltens ist.

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

DIE ITALIENISCHE SPRACHE, EIN STIMMBILDUNGSMITTEL FÜR DEUTSCHE?

von Dr. J. H. Wagenmann-Berlin-Steglitz



Wie ein Maler oder Bildhauer Italien scharf sehenden Auges durchwandert, so bereist ein Sänger und Stimmbildner dieses schöne und interessante Land fein hörenden Ohres. Ich habe in den letzten Monaten Gelegenheit gehabt, die italienische Sprache von Mailand bis Neapel sowohl im Leben als auch von der Bühne herab zu hören und zu studieren.

Es ist schon so viel darüber gesprochen worden, daß die italienische Sprache für den Gesang überaus günstig liege, es hat aber noch niemand genau dargelegt, worin diese Vorzüge in stimmbildnerischem Sinne beruhen.

Kaum ist man über die Alpen gekommen, so fällt schon an den Ausrufen der Eisenbahnbeamten auf: das metallisch Klingende der Sprache im Gegensatz zu dem dumpferen Klanggepräge in den Ausrufen der deutschen Beamten. Erst allmählich gewöhnt man sich an diese markanten Klänge, und man beginnt ihren Ursachen nachzuspüren. Lernt man selbst Italienisch, so erkennt man bald, daß der Sprechorganismus des Deutschen nicht sofort die italienischen Vokale mit ihrem charakteristischen glänzenden Klanggepräge nachzuahmen imstande ist. Das Italienisch der meisten Deutschen klingt gegenüber dem der Eingeborenen klanglos und matt.

Wenn wir dann in den Städten die öffentlichen Ausrufer der Zeitungen usw. hören, so ist man erstaunt über die Energie und Klangkraft dieser Stimmen. Eine deutsche Stimme würde bei der halben Arbeitsleistung längst klanglos und heiser sein. Es ist mir vorgekommen, daß, wenn ich abends durch stille Straßen ging, ich beinahe erschrocken aufgefahren bin, wenn plötzlich ein kleiner Junge mit seinem überaus intensiv klingenden Stimmchen mir seine Zeitung anpries.

Ich habe nun in Rom an demselben Abend, an dem die Kölner Sänger in der Sala der Akademie Santa Cecilia ihre vielbewunderten Lieder ertönen ließen, Gelegenheit gehabt, folgendes Experiment anzustellen. Nach dem Konzert hatten sich in der Straße fünf kindliche Zeitungsrufer versammelt, und jeder suchte den andern zu überbieten im lauten Rufen. Es waren Knaben von ungefähr zehn bis zwölf Jahren. Es fiel mir sofort an ihnen eine besonders gesunde Kraft der Stimmen auf. Für wenige Soldi waren die Knaben, nachdem die Konzertbesucher in der sonst

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

stillen Straße sich verlaufen hatten, bereit, so laut zu rufen, als sie nur irgendwie imstande waren. Jeder einzelne mußte das für sich tun, und trotzdem jeder Kleine das Alleräußerste gab, was er an Stimmkraft besaß, klang jede Stimme gesund und frisch, ohne jede Beimischung heiseren oder forcierten Klanges. Ich stellte mich dann in ziemlicher Entfernung auf, um die Tragfähigkeit dieser Stimmen zu beobachten, und trotz der Entfernung brachten sie plastisch jeden Vokal und Konsonanten an mein Ohr. Das gibt zu denken, und ich erinnere mich aus meiner Gymnasialzeit, daß auf dem ganzen von mehreren hundert Schülern besuchten Gymnasium nur wenige Stimmen jeweils gefunden wurden, die an den Schlußfeiern jedes Schuljahres weithin vernehmlich Gedichte zu Gehör bringen konnten.

Es ist für gute Stimmbildner schon lange kein Geheimnis mehr, daß die in der deutschen Sprache vorkommende Häufung von Konsonanten schwächend auf den Stimmechanismus wirkt, d. h. die Tätigkeit der Stimmbänder und der Kehlmuskeln, eintretend bei der Bildung des Vokals, wird zu häufig aufgehoben durch das Eintreten von Konsonanten. Kaum haben sich die Stimmbänder zur Angabe eines Vokales geschlossen, so hebt sofort ein Konsonant diese Muskeltätigkeit wieder auf. Es kann in der deutschen Sprache gewissermaßen die Stimmbandtätigkeit nie ganz sich ausleben. Und die exakte Stimmbandtätigkeit, der gesunde, energische, durch bestimmte Kehlkopfmuskeln bewirkte Verschluß der Stimmbänder ist es, der in erster Linie die Kraft der Vokale und damit die Klangfähigkeit der Stimmen erzeugt. (Ich habe in meiner Schrift: „Lilli Lehmanns Geheimnis der Stimmbänder“ ausführlich hierauf hingewiesen und die Konsequenzen aus dieser Tatsache für die Stimmbildung gezogen.)

In der italienischen Sprache geschieht nun gerade das Umgekehrte wie in der deutschen. Infolge des Überwiegens der Vokale findet eine schlechte Beeinflussung der Stimmband- und Kehltätigkeit nicht statt. Der Vokal hat Zeit, voll auszuklingen, und die Folge davon ist eine Kräftigung der tonerzeugenden Organe, wie wir sie in keiner anderen Sprache, geschweige denn in der deutschen, wiederfinden. Der Italiener ist uns daher von Haus aus an Stimmband- und Kehlmuskelkraft überlegen, ein Vorsprung, der bei deutschen Sängern nur durch exakte Stimmbildung auszugleichen ist.

Wir sind in Deutschland so weit gekommen, bei der Stimmbildung genau zu unterscheiden: 1. Toneinsatz, 2. Tonansatz. Der Toneinsatz vollzieht sich an der Stelle, wo die durch Lungen und Luftröhre aufsteigende Luft in Klang verwandelt wird, also in der Glottis; der Tonansatz an der Stelle, wo die klingende Luft das Stimminstrument verläßt, also auf den Lippen.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Nun gilt der Satz: Nur ein exakter Toneinsatz bedingt einen exakten Tonansatz. Der Toneinsatz ist das Primäre, der Tonansatz das Sekundäre.

Infolge des Vorherbeschriebenen ist die italienische Sprache der unseren also überlegen in Bezug auf die beiden grundlegenden stimmbildnerischen Elemente, den Toneinsatz und den Tonansatz. Beide sind der italienischen Sprache immanent.

Es sind nun im besonderen hauptsächlich zunächst drei Vokale, bezüglich deren wir von der italienischen Sprache besonders viel lernen können, nämlich die Vokale i, e und a.

In Rom fragte ich einmal nach dem Namen des beim Vatikan liegenden Hospitals. Ich bekam von einer Frau die Antwort: „Si chiama San Spirito." Immer werden mir die wunderschönen und glänzenden i dieses „Spirito" in den Ohren nachklingen. Der Italiener setzt die e und i so exakt in die Stimmbänder ein, daß sie wie Blitze aus seinem Munde heraussprühen.

Es ist einem Deutschen von vornherein selbstverständlich ganz unmöglich, seinem schlafferen Stimmechanismus solche Klänge zu entlocken. Es leuchtet nun ohne weiteres ein, daß diese Vokale, gut nachgeahmt, mit der Zeit eine deutsche Kehle kräftigen müssen.

Überaus lehrreich für den deutschen Stimmbildner ist nach meiner Anschauung die Bildung des Vokals a durch den Italiener. Es ist schon so häufig von deutschen Gesangslehrern, darunter auch von Müller-Brunow behauptet worden, die künstlerische Bildung des Vokales a sei für den deutschen Sänger die schwierigste. Dies ist vollkommen richtig. Warum? Weil der Deutsche beim a im allgemeinen seinen Stimmapparat am schlechtesten stellt. Das deutsche a wird meist gebildet bei herabgedrückter Zungenwurzel und daher, weil Zunge und Kehle eng verbunden sind, mit falscher Kehlstellung. Daraus folgt: Da der Einsatz falsch ist, muß der Ansatz falsch sein, und jeder kann hören, daß das deutsche a nicht von den Lippen strömt, sondern, stimmbildnerisch gesprochen, im Halse stecken bleibt. Was macht der Italiener dagegen bei der Bildung des a? Er läßt Zunge und Kehle in derselben Stellung wie bei e und i, bildet, natürlich unbewußt, innerlich von e nach ä über und ändert das Ansatzrohr ein wenig nach dem reinen a hin.

Wenn nun auch das italienische a stets für den stimmbildnerisch Hörenden eine kleine Beimischung von ä enthält, so ist uns Deutschen doch ein untrüglicher Weg ganz deutlich gezeigt, wie wir das a bilden können, ohne den Stimmapparat in eine falsche Lage zu bringen. Die italienische Sprache zeigt uns überhaupt deutlich die Wahrheit des uns von den Stimmphysiologen gelehrten Gesetzes, daß der Vokal nur durch das Ansatzrohr gebildet wird und die Kehl- und Stimmbandtätigkeit bei allen Vokalen dieselbe ist.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Aufmerksamen Ohres kann man bei vielen deutschen Künstlern, Sängern und Schauspielern deutlich erkennen, daß ihre Stimmtätigkeit bei e und i eine relativ gute ist, bei a aber sofort naturgesetzwidrig durch Kehlverschiebung wird. Leider zeigt die Praxis, daß der Vokal a, d. h. seine falsche Bildung, die schönsten Stimmen verderben kann, indem eben die bei ihm vorhandene falsche Stimmtätigkeit den Stimmapparat vorzeitig abnutzt, ja sogar krank zu machen imstande ist.

Dasselbe gilt nur in beschränktem Maße von den anderen Vokalen.

Für die Bildung der geschlossenen Vokale (o, u, ö, ü) zeigt uns das Italienische folgendes wichtige Moment: Der Italiener hält bei allen Vokalen unwillkürlich wegen ihres offenen Charakters das Ansatzrohr (Schlund usw.) offen. Dies bewirkt, daß die innere offene Ansatzrohrtätigkeit dem Italiener so zur zweiten Natur geworden ist, daß er bei seinem einzigen geschlossenen Vokale, dem u (wie in tu), nie das Ansatzrohr zudrückt oder preßt, sondern auch diesen Vokal mit relativ offenem Stimmapparat zu geben fähig ist.

Wir können somit aus der italienischen Vokalbildung das Prinzip ablesen, wie geschlossene Vokale zu bilden sind.

Und in der Tat, die Bildung der geschlossenen Vokale der deutschen Sprache kann richtig, d. h. ohne übermäßige Verengung des Ansatzrohres, nur vor sich gehen, wenn man sie aus der offenen Form allmählich nach der geschlossenen überbildet.

Daß die geschlossenen Vokale an sich geeignet sind, vor allem den Schlund zu verengen und damit auch die Kehle unangenehm zu beeinflussen, das weiß selbst der künstlerisch nicht gebildete Sänger.

Wir sehen aus dem Gesagten, daß wir deutschen Künstler bei guter stimmbildnerischer Beobachtung sehr viel, ja Grundlegendes aus der italienischen Sprache ableiten können.

Nochmals kurz zusammengefaßt ist dies Folgendes:

1. das Gesetz, daß echter Stimmeinsatz echten Ansatz bedingt;
2. Hinweise für die Bildung klingender e und i;
3. grundlegende Wegweisung für die Bildung des a;
4. Winke für die Bildung unserer geschlossenen Vokale.

Wir müssen also die Frage bejahen, daß die italienische Sprache ein Stimmbildungsmittel für Deutsche sein kann.

Auf alle Fälle können wir Stimmbildner gewissermaßen photographisch getreu aus dieser herrlichen Sprache ablesen, ob unsere eigenen Stimmbildungsmittel richtig sind oder nicht.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



Gedenkaufsätze, Nachrufe usw. aus deutschen Tageszeitungen

NEUES PESTER JOURNAL (Budapest) vom 22. Mai 1910. — Der Hauptinhalt des Aufsatzes „Menschliches über Goldmark" von Ludwig Doczy ist eine begeisterte Lobpreisung des Charakters des Jubilars. Nicht daß Goldmark trotz der Not und der Kämpfe seiner Jugend sich emporgerungen, „wirft den goldenen Schein um sein weißes Haupt. Das Genie hat über solche Widerwärtigkeiten tausend Mal, ich möchte sagen: jedes Mal gesiegt. Aber daß er gut, daß er rein geblieben ist, das ist erhebend, das ist die Gloriole, die nicht von oben sich auf sein Haupt senkt, sondern wie transparenter Schein seines Innern aus ihm selbst herausleuchtet und ihm die Liebe aller gutgearteten Seelen zuwendet, die ihn kennen." „Schattenlos rein wie ein jetzt geborenes Kind ist dieser achtzigjährige Mann: ohne Arg im Sinnen, Willen und Tun. Das wollte ich heute seinen Verehrern, seinen Genießern, seiner Weltgemeinde und nebenbei seinen Bekrittlern oder Neidern sagen, als einer, der es wissen müßte, wenn auch nur ein Stäubchen von der Straße, die er gewandelt, an seinem goldenen Gemüte haften geblieben wäre." „Aus diesen Lippen hat sich, solange ich den bescheiden selbstbewußten Mann kenne, kaum eine Klage, selten eine Bitte, aber niemals ein Wort der Gehässigkeit losgerungen."

FRANKFURTER ZEITUNG vom 18. Mai 1910. — In dem Aufsatz „Karl Goldmark" spricht der anonyme Verfasser sein Bedauern darüber aus, daß Gustav Mahler als Direktor der Wiener Hofoper vor acht Jahren die Aufführung der Goldmarkschen Oper „Götz von Berlichingen" abgelehnt hat, und daß dieses Werk erst zum 80. Geburtstage des Komponisten in der Wiener Hofoper aufgeführt worden ist. Goldmark nenne sich selber einen „österreichischen" Komponisten und trenne sich dadurch von dem Magyarischen, obwohl er aus Ungarn stammt. „Es ist Goldmark gelungen, seine Kunst mit der deutschen Musik in Beziehung zu setzen, sie einzugliedern. Nun verstehen wir auch den Eifer für ‚Götz von Berlichingen'." Es folgen Ausführungen über Goldmarks Melodik und Harmonik. „Am engsten ist der Symphoniker und Lyriker Goldmark — im Lyrischen, im Symphonischen, nicht im Dramatischen ist das Beste auch seiner Oper zu suchen — mit deutscher Kunst verknüpft."

NEUE FREIE PRESSE (Wien) vom 12. Januar, 16. Januar, 12. Mai und 18. Mai 1910. — Julius Korngold nennt in einem langen Aufsatz (12. I.) „Zu Goldmarks achtzigstem Geburtstage" den Jubilar „einen der ersten Musiker des Geistreichen mit internationalem Einschlag". „Aber das Geistreiche, so recht bezeichnend mit den Überraschungen der Farbe und des Zusammenklanges einsetzend bei Goldmark, hat ihm nie das Herz erkältet, die exotische Würze nicht die gesunde Kraft des Erfindens und Gestaltens beeinträchtigt.... Ein Zug zum Einfachen, Volkstümlichen in Goldmarks Wesen ist nicht zu übersehen. Er verrät die große Sehnsucht nach Entspannung, wie sie die Geistreichsten unter den Musikalisch-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Geistreichen erfaßt.“ Der Verfasser bespricht Goldmarks in den letzten zehn Jahren geschaffenen Werke. Goethes „Götz“ widerstrebt nach Korngolds Meinung der Umgestaltung zu einer Oper; die Musik dieser Oper nennt der Verfasser aber „echten Goldmark in der melodischen Erfindung, in der Harmonik, in der Instrumentation“. Auch einige Werke Goldmarks aus früheren Jahren werden hier besprochen. — Eine anziehende Plauderei über den menschlichen Charakter und die einfache Lebensweise des Komponisten veröffentlicht A. M. Winner, der Textdichter Goldmarks, unter der Überschrift „Im persönlichen Verkehr mit Karl Goldmark“ (16. I.). „Wenn der selige Raffael auch ohne Hände ein großer Maler hätte werden können, Goldmark wäre zweifelsohne auch als Nichtmusiker ein bedeutender Mensch geworden: Ästhetiker, Historiker, Dramaturg oder last not least ein eminenter Regisseur.“ — Auch der Pianist Anton Door und der Violinist S. Bachrich, die beide mit dem Komponisten von der Jugendzeit an befreundet sind, erzählen von ihrem Verkehr mit Goldmark: Anton Door in dem Aufsatz „Karl Goldmark“ (12. V.), S. Bachrich in dem Aufsatz: „Erinnerungen an Karl Goldmark“ (16. V.).

FRANKFURTER ZEITUNG vom 12. März 1910. — Walter Niemann untersucht in dem Aufsatz „Carl Reinicke“ den Einfluß, den der Verstorbene als Dirigent des Gewandhaus-Orchesters und Leiter des Konservatoriums auf die Musikpflege in Leipzig ausgeübt hat und bespricht seine Kompositionen, sein Klavierspiel und seine schriftstellerischen Arbeiten. „Aus diesen Jahrzehnten [der Zeit, da Reinicke an der Spitze des Gewandhaus-Orchesters stand] datiert der musikalische Konservativismus, die musikalische Rückständigkeit Leipzigs, die erst mit Nikischs Antritt langsame, wenngleich noch heute keineswegs volle Beseitigung fand. Reinecke und Gottschall — sie haben in Leipzig gleich hartnäckig gegen jede Forderung musikalischen und literarischen Fortschrittes sich gestemmt. Beide zum großen Schaden ihrer Stadt und beide natürlich auf die Dauer gleich machtlos.“ Ähnlich urteilt Niemann über Reinickes Tätigkeit am Konservatorium. Den Komponisten hält er für verwandt mit den Malern Ludwig Richter, Spitzweg, Knaus und Schwind. „Reinicke hat sich zu einem persönlichen Stil nie durchgerungen. Schrieb er somit nirgends persönlich, so schrieb er doch stets klangschön, natürlich empfunden und überall aus dem Wesen der Instrumente, der menschlichen Stimme heraus. Er war, was Universalität und Gediegenheit des Schaffens anging, ein ganz eminenter Könner. Viel Schönes verdankt ihm auch die Klaviermusik, namentlich die auf zwei Klavieren. Hier und im Kinderton schuf er wohl Bleibendes.“ Lobend spricht Niemann von dem Klavierspiel und von den Feuilletons Reineckes, betont aber, daß er „den Kunstanschauungen unserer Zeit längst entfremdet“ war. Am Schluß sagt der Verfasser, daß Reinickes Verständnislosigkeit gegenüber neueren Strömungen in der Kunst „uns nicht hindern“ dürfe, „das Gute, ja, das in seiner heiligen Überzeugungstreue gegen die Götter seiner musikalischen Erziehung und Kunstanschauung Große im Künstler Reinecke anzuerkennen. Er war einer der wenigen, die das Ethos der Musik, ihre sittliche Macht und Kraft, in Wort und Tat hochhielten. Einer der heute so beklagenswert wenigen, in denen Mensch und Künstler — beide gleich reinen Herzens und reiner Hände — harmonisch zur Einheit verschmolzen. Und dieses Bild, unvergeßlich jedem, der inmitten traulich altmodischen Hausrats einst als Lernender neben dem zarten Greise mit den freundlichen Kinderaugen und der gütigen Stimme saß, diese Silhouette aus einer stilleren und innerlicheren

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Zeit wollen wir heute liebenden Herzens festhalten, da die Säule Alt-Leipzigs sanft und leis gefallen ist."

LEIPZIGER NEUESTE NACHRICHTEN vom 11. März 1910. — Auch hier veröffentlicht Walter Niemann unter der Überschrift „Carl Reinicke" einen Nachruf, in dem er ähnliche Ansichten ausspricht wie in dem oben angezeigten Aufsatz in der „Frankfurter Zeitung". Über Reinickes Vortrag Mozartscher Klavierwerke sagt er: „Er galt als bester Mozartspieler seit Hiller. Soweit jene eben erwähnten Eigenschaften es erschöpften, gewiß. Stellte man tiefer gehende Forderungen, doch nur mit einigen gewissen Einschränkungen. Reinecke ist Mozart gegenüber aus den gangbaren Mozart-Anschauungen der akademischen Romantik nie ganz herausgekommen. So Verdienstvolles er zur Mozart-Restauration mit seinem, in den wichtigsten Grundsätzen natürlich auf die gesamte ältere Musik anzuwendenden Schriftchen ‚Über die Wiederbelebung Mozartscher Klavierkonzerte' beisteuerte, über den Licht- und Liebesgenius, den apollinischen Mozart, zum tiefsinnigen, tiefernsten und von seinen Zeitgenossen, z. B. im ‚Don Juan', in der g-Moll Symphonie als grausig empfundenen Mozart ist er nie hinausgedrungen. Und diese scheue, aber auch etwas oberflächliche Abkehr von der Innerlichkeit und Tiefe zugunsten der offener zutage liegenden Liebenswürdigkeit und Anmut kennzeichnete sein feingeschliffenes Spiel, kennzeichnete sein ganzes Wesen und Schaffen." Den Vergleich mit Ludwig Richter und Schwind führt Niemann hier weiter durch. Auch sucht er hier Reinickes Abhängigkeit von berühmten Mustern eingehender nachzuweisen. Auch Wagner habe auf ihn eingewirkt, obwohl er dessen Kunst ablehnte. Warmes Lob spendet Niemann Reinickes Werken für Kinder. „Reinicke hat sich auf diesem kleinen Gebiet aller Voraussicht nach die Unsterblichkeit gesichert." Den Schriftsteller Reinicke nennt der Verfasser einen „liebenswürdigen schöngeistigen Causeur" usw., meint aber, daß „die Ausbeute an selbständigen oder gar geschichtlich neuen und musikwissenschaftlich unanfechtbaren Gedanken gering" sei. Als sehr verdienstvoll bespricht Niemann die pädagogische Tätigkeit Reinickes.

FRANKFURTER ZEITUNG vom 22. Juni 1910. — D. B. schildert in dem Aufsatz „Ein Künstler und Lebenskünstler" die Rüstigkeit Theodor Leschetizky's, dem man es nicht ansehe, daß er schon zur Zeit Chopin's ungedruckte Werke von diesem nach dem Manuskripte öffentlich vortrug und noch vor der Witwe Napoleons I. und dem Staatskanzler Metternich spielte.

NEUE FREIE PRESSE (Wien) vom 22. Juni 1910. — Nach allgemeinen Bemerkungen über Leschetizky's Leben und Wirken kritisiert Julius Korngold in dem Aufsatz „Theodor Leschetizky" mit einigen Sätzen die Methode dieses Klavierlehrers. Er bemerkt auch, daß Leschetizky mit seinen „musikalisch-ästhetischen Überzeugungen" nicht weit über die Zeit Schumanns und Chopin's hinausgekommen sei, daß er Brahms schon etwas fremd gegenüberstehe und „die letzten Wendungen in der Entwickelung der Tonkunst kaum wohlwollend betrachte. — Malwine Brée berichtet in dem Aufsatz „Theodor Leschetizky" hauptsächlich über die Art, wie Leschetizky unterrichtet. Auch enthält der Aufsatz einige Bemerkungen über die Lebensweise und den Charakter des Jubilars.

RHEINISCHER COURIER (Wiesbaden) vom 22. Juni 1910. — „Theodor Leschetizky" von F. K. (kurzer Artikel).

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

NATIONAL-ZEITUNG (Berlin) vom 23. Januar 1910. — Unter der Überschrift „Wilhelmine Schröder-Devrient" veröffentlicht P. L. eine geistvolle und fesselnde Beschreibung des menschlichen und künstlerischen Charakters der großen dramatischen Sängerin. Besonders weist er auf ihren großen Einfluß auf Richard Wagner hin. „So ist denn die Erscheinung dieser Künstlerin aufs engste mit der Entstehung des Musikdramas verbunden. Sie steht gleichsam an der Wiege der Wagnerschen Kunst als gute Fee und sie verdient den Platz, den ihr der Meister auf dem Bild über der Pforte seiner Villa Wahnfried anwies: als Verkörperung der tragischen Muse steht sie da neben Frau Cosima, die die Personifikation der Musik darstellt."

DER TAG und LOKAL-ANZEIGER (Berlin) vom 26. Januar 1910. — Hans Landsberg veröffentlicht einen Aufsatz über die Kunst der Wilhelmine Schröder-Devrient unter der Überschrift „Deutschlands größte dramatische Sängerin". „Mag ihre Gesangskunst nach dem Urteil der musikalischen Kritik von anderen übertroffen worden sein, ihre Bedeutung bleibt in der unerreichten Vereinigung von Gesang und schauspielerischer Darstellungskraft."

DEUTSCHE TAGESZEITUNG (Berlin) vom 26. Januar 1910. — W. Borchers leitet seinen Aufsatz „Die singende Schauspielerin" mit den folgenden Worten ein: „Kaum eine deutsche Bühnenkünstlerin hat auf die Ausgestaltung der dramatischen Gesangskunst und die Darstellung großer Opernrollen einen so tiefen und nachhaltigen Eindruck ausgeübt, wie Wilhelmine Schröder-Devrient, die ihre bewundernden Zeitgenossen die singende Schauspielerin nannten." Es folgt eine Beschreibung des Lebens und Wirkens der Sängerin.

VOSSISCHE ZEITUNG (Berlin) vom 29. Mai 1910. — Ludwig Pietsch veröffentlicht in dem ausführlichen Aufsatz „Pauline Viardot †" interessante Erinnerungen an die Sängerin, mit der er seit dem Jahre 1847 befreundet war und in Berlin, Paris und Baden-Baden verkehrte. Der Aufsatz enthält auch eine Lebensbeschreibung Pauline Viardot's. Über ihr Auftreten in Berlin im Jahre 1846 sagt er: „Wenn ich auch seitdem und schon zuvor die ersten dramatischen Sängerinnen meiner Zeit gehört und gesehen — eine, die sich als solche mit Pauline Viardot messen gekonnt hätte, war nicht darunter . . . Mit dem, was uns die Viardot war nd gab, dünkte uns alles von Jenny Lind Gespendete schattenhaft und blutleer. . . Jede große tragische und heroische Rolle, jede zärtlich empfindungsvolle und e heitere humoristische Operngestalt verkörperte sie durch Darstellung und sang in höchster Vollendung."

REIE PRESSE (Wien) vom 21. Mai 1910. — Marianne Brandt erzählt in „Erinnerungen an Pauline Viardot" von einigen Erlebnissen in Baden-Baden, wie [illegible]serin Schülerin der Viardot war. Frau Brandt berichtet, ihre Meisterin [illegible]rt: „Sie sind das größte Talent, das mir seit meinem Abgange [illegible]per vorgekommen ist."

März 1910. — Felix Adler veröffentlicht zum 50. Geburts- Aufsatz „Hugo Wolf", in dem er besonders betont, daß [illegible]an. vollendet habe". „Ein anderer hätte ein Lebens- brachte es in der kurzen Frist von fast fünfund- es gefühlt haben, daß Eile geboten ist." Der ngen Michael Haberlandts über die Art, wie

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Wolf in fast ekstatischem Zustand seine Lieder schuf. Über den „Corregidor" sagt Adler: „Aus der vorliegenden Probe kann niemand konstatieren, was aus Hugo Wolf, dem Opernkomponisten, geworden wäre, und nach welcher Richtung hin er sich entwickelt hätte. Aber eines kann man aus dieser Oper mit Sicherheit deduzieren, nämlich die Tatsache, daß sich der Meister des Liedes, der unumschränkte Beherrscher auf dem Gebiete der Kleinkunst, in den weiten Hallen der Oper nicht zurechtfand. Der ‚Corregidor' bedeutet für den Sänger des Spanischen und Italienischen Liederbuches einen neuen Anfang. Nur sehr dünn, dem freien Auge fast unsichtbar, sind die Fäden, welche sich aus den Liedern in die Oper hinüberspinnen, obwohl einige von ihnen daselbst Aufnahme gefunden haben. . . Hugo Wolf der Opernkomponist wäre ein anderer, ein Neuer geworden."

NEUE FREIE PRESSE (Wien) vom 13. März 1910. — Fritz Georg Antal berichtet in einem interessanten Aufsatz über „Hugo Wolfs erstes Jahr in Wien". In der Einleitung bemerkt der Verfasser: „Die näheren Umstände, die den 15jährigen im Jahre 1875 nach der österreichischen Residenz führten, und die Art und Weise, wie er sein erstes Jahr in der Großstadt verlebte, sind bisher seinen Biographen fast gänzlich unbekannt geblieben." Der Verfasser berichtet eingehend über das Leben des 15jährigen Konservatoriumschülers auf Grund von Mitteilungen einer Cousine des Komponisten: Frau Anna Klenz, geb. Vinzenzberg, bei deren Mutter, einer Schwester seines Vaters, Wolf damals lebte. Auch zwei Briefe des Vaters des Komponisten an seine Schwester und zwei Hugo Wolfs an seine Cousine werden hier abgedruckt.

FRANKFURTER ZEITUNG vom 12. März 1910. — D. J. Bach weist in dem Aufsatz „Das Jubiläum der Wiener Philharmoniker" darauf hin, daß außer Felix Mottl keiner der Dirigenten der Wiener Philharmonischen Konzerte ein Wiener war und daß auch zum Orchester nicht nur Wiener gehören. Dennoch seien die Philharmoniker die Träger der Wiener musikalischen Tradition „nicht bloß darin, wie sie spielen, sondern auch darin, was sie spielen." Die Philharmonischen Konzerte seien infolge ihres hohen Eintrittspreises fast nur der „obersten Schicht der Wohlhabenheit" zugänglich; dieses Publikum habe dazu beigetragen, den Konzerten ihren konservativen Charakter zu geben. „Die Philharmoniker machen freilich nicht den Unterschied zwischen alter und neuer Musik, wohl aber zwischen bekannten und unbekannten Komponisten. Die Entwickelung der modernen Musik haben sie, die berühmteste Orchestervereinigung der Welt, nicht im mindesten beeinflußt. Kaum daß jene Entwickelung auf das Orchester Einfluß genommen hat. Die Philharmoniker verschließen sich keiner Richtung; doch man muß nicht nur jemand sein, um von ihnen aufgeführt zu werden, sondern von anderen schon anerkannt sein." Am Schluß kritisiert der Verfasser das Programm der Jubiläumskonzerte.

NEUE FREIE PRESSE (Wien) vom 20. März und vom 23. April 1910. — In dem Aufsatz „Erinnerungen eines alten Philharmonikers" erzählt S. Bachrich (20. III.) besonders von der Zeit, da Hans Richter die Wiener Philharmonischen Konzerte dirigierte. „Ich habe unter vielen Dirigenten gespielt und auch viele der Modernen am Dirigierpult gesehen, doch ich muß gestehen, daß — Wagner ausgenommen — mir keiner einen solch wahrhaft großen und künstlerisch ernsten Eindruck zurückgelassen hat, als eben Hans Richter." „Bei den Aufführungen eines neuen Werkes von Brahms konnte man wahrnehmen, wie mächtig sich die protestantische Gemeinde ins Zeug legte, während bei Bruckner der tosende Lärm von den soge-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

nannten Christlichsozialen ausging.“ — In dem Aufsatz „Zum Jubiläum der Philharmoniker“ sagt Julius Korngold (23. IV.): „Wie die Wiener Klassiker aller Welt gehören, so in gewissem Maße auch dieses Wiener hochstehende Orchester, das zudem diese Klassiker klassisch spielt. Es bietet Musterleistungen, hält eine Tradition lebendig.“ „Die Philharmoniker haben nicht nur selbst ihre Geschichte, sie wirken an der Geschichte der Musik mit, die eine Kunst ist, an deren Entwickelung neben dem schaffenden auch dem nachschaffenden Künstler ein Anteil zufällt.“ Korngold berichtet über die Geschichre der Wiener Philharmonischen Konzerte von ihren ersten Anfängen an und beschreibt dabei in interessanter Weise besonders das Wirken Nicolais, Dessoffs, Richters und Mahlers.

DEUTSCHES VOLKSBLATT (Wien) vom 24. April 1910. — Der Aufsatz „Wiens Philharmoniker“ von Kamillo Horn enthält eine Geschichte der Wiener Philharmonischen Konzerte seit 1842. Am interessantesten ist der von der Zeit von 1842 bis 1860 berichtende Abschnitt.

HANNOVERSCHER COURIER vom 27. Oktober 1909. — Otto Dorn beschreibt in dem Aufsatz „Jenny Lind“ das Leben der Sängerin und führt dabei Urteile Clara Schumanns, Robert Schumanns, Hanslicks und anderer Zeitgenossen an.

GIESSENER ANZEIGER (General-Anzeiger), Beilage: Familienblätter, vom 8. November 1909. — Ernst Challier sen. berichtet in dem Aufsatz „Schiller und die deutschen Komponisten. Ein Zahlenbild“ darüber, wie oft die Dichtungen Schillers vertont worden sind. Am Schluß nennt er auch etliche Kompositionen „zur Verherrlichung und zum Gedenken des Meisters“, z. B. Fr. Adam Hillers Festspiel „Schillers Manen“, Meyerbeers „Schiller-Marsch“ usw.

SCHWARZWÄLDER BOTE (Oberndorf am Neckar) vom 5. Dezember 1909. — Der Aufsatz „Konradin Kreutzer. Zum 60. Wiederkehr seines Todestages“ enthält eine Beschreibung des Lebens und Schaffens Kreutzers, den der anonyme Verfasser als Lyriker höher schätzt wie als Dramatiker.

KÖLNISCHE VOLKSZEITUNG vom 5. Dezember 1909. — Regina Neißer berichtet in dem Aufsatz „Mathilde Marchesi. Zum sechszigjährigen Künstlerjubiläum“ über das Leben der Jubilarin, besonders über ihre gesangpädagogische Tätigkeit.

FRANKFURTER ZEITUNG vom 22. Dezember 1909. — In dem kurzen Aufsatz „Karl Halir“ spendet -g der Kunst des Verstorbenen warmes Lob. „Vielleicht war es von Halir nicht klug gewesen, nach dem kühlkritischen Berlin überzusiedeln und in unmittelbarer Nähe Joachims an zweiter Stelle zu wirken. Er hätte als Herrscher im eigenen Reiche walten können. Er, der unter den sogenannten großen ‚deutschen Geigern‘ vielleicht der berufenste Nachfolger August Wilhelmjs nach dessen Glanzzeit hätte werden können, nötigte uns eigentlich immer ein leises Mitleid ab, wenn er z. B. auf den Bonner Musikfesten wie ein zum Vasall degradierter König hinter dem greisen Joachim auf dem Podium erschien ... Ein Akademiker im eigentlichen Sinne ist er nie ganz gewesen und auch nicht geworden. Mag das mit die Veranlassung gegeben haben, daß man bei der Frage der Übernahme von Joachims Geigenschülern in der Berliner Hochschule ihn umging und ihm die jüngere Kraft des geschmeidigeren Marteau vorzog?“

NEUE FREIE PRESSE (Wien) vom 25. Dezember 1909, 31. Januar, 7. Mai, 7. Juli und 16. Juli 1910. — In dem Aufsatz „Persönliche Erinnerungen an Hans von Bülow“ (25. XII.) berichtet Richard Strauß hauptsächlich über Erlebnisse während der Zeit, da er unter Bülow als Dirigent des Meininger Orchesters tätig war. Auch

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

einige Erinnerungen an Brahms teilt Strauß hier mit. Die interessanteste Stelle scheint mir die folgende zu sein: „In einem populären Konzert der Philharmoniker hatte Bülow die ‚Tannhäuser'-Ouvertüre in der stolzen und hinreißenden Art, wie ich sie nur von ihm kenne, gespielt, ohne daß sein Jugendfreund und Schulkamerad Ritter, der sie mit ihm zusammen in den Vierzigerjahren in Dresden unter Wagner selbst gehört hatte, und auf dessen Urteil er immer etwas gab, ihm darüber ein Wort der Anerkennung gesagt hatte. Auf der Treppe des Hotels begegneten sie sich am nächsten Morgen. Bülow stürzte auf Ritter los: ‚Wie war gestern die Tannhäuser-Ouvertüre?' Und der alte Starrkopf gab ihm zur Antwort: ‚O, es war über alle Maßen herrlich. Ich mußte lebhaft der Zeit gedenken, wo wir beide einem Ideal huldigten, dem ich treu geblieben bin.' Da fiel Bülow dem Freunde um den Hals, umarmte ihn stürmisch, die Tränen stürzten ihm aus den Augen, und er rannte auf sein Zimmer ohne ein Wort der Erwiderung." — Julius Korngold veröffentlicht einen Nachruf auf den Sänger Walter, den er besonders als Lyriker lobt (31. I. Überschrift: „Gustav Walter"). — Wilhelm von Wartenegg teilt „Erinnerungen an Frau von Moukhanow" mit (7. V.) und berichtet besonders über seine Zusammenkunft mit ihr in Weimar im September 1873, bei der Eröffnung des Bayreuther Festspielhauses und bei der Feier des 50jährigen Künstlerjubiläums Liszts in Budapest. — Zu Mahlers 50. Geburtstage veröffentlicht Ernst Decsey unter der Überschrift „Gustav Mahler" (7. VII.) eine Beschreibung des künstlerischen Charakters des Komponisten und Dirigenten. „Selten ist ein Künstler, bei dem Mensch und Werk so übereinstimmen wie bei ihm. . . . Diese Kunst ist wahrhafte Bekenntniskunst . . . Diese Kunst kann nicht in die Mode kommen, denn sie hat Zukunft." Besonders weist Decsey auf Mahlers zehn Symphonieen hin, „über die die Geschichte der Musik nicht mehr hinweg kann." — Gelegentlich der Veranstaltung eines großen Musikfestes in Paris zu Ehren César Franck's veröffentlicht Max Nordau den Aufsatz „César Franck" (16. VII.), in dem er das stille, an Erfolgen arme Leben und das Schaffen des Meisters beschreibt. Besonders hebt Nordau den konservativen Charakter der Franck'schen Musik hervor. Er bezweifelt, daß das erwähnte Musikfest den Erfolg haben werde, dem Meister den verdienten dauernden Ruhm zu verschaffen.

GRAZER TAGBLATT vom 8. März 1910. — Zum 100. Geburtstage des Grazer Domorganisten Ludwig Karl Seydler (gestorben 1888), der das Lied „Hoch vom Dachstein" komponierte, veröffentlicht Wilhelm Kienzl unter der Überschrift „Der Schöpfer des Dachsteinliedes", eine kleine Lebensbeschreibung Seydlers, der hauptsächlich geistliche Musik komponierte und auch als Musikschriftsteller, z. B. in einer Schrift gegen F. X. Witt, hervortrat.

NEUES WIENER JOURNAL vom 31. Januar 1910. — Unter der Überschrift „Josef Strauß. Erinnerungen an den Komponisten nach Aufzeichnungen von Prof. Rabensteiner sen." werden anonyme Mitteilungen über das Leben des Bruders Johann Strauß' veröffentlicht.

KÖLNISCHE VOLKSZEITUNG vom 27. Juli 1910. — Unter der Überschrift „Friedrich Silcher" veröffentlicht Dr. Pieth zum 50. Todestage des Komponisten eine kurze Beschreibung seines Lebens und Schaffens. Am Schluß sagt der Verfasser: „Viele Nacheiferer hat der Altmeister gefunden, die mit mehr oder weniger Geschick seinen Bahnen zu folgen versuchten. Selten aber hat einer nur annähernd das künstlerisch feine Gefühl für das wirklich Volkstümliche auf gesanglichem Gebiete gezeigt wie Friedrich Silcher."

Magnus Schwantje

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

BESPRECHUNGEN

BÜCHER

262. **La Mara:** Briefwechsel zwischen Franz Liszt und Karl Alexander. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig 1909.

„Der Großherzog ist nicht der Freund für mich gewesen, für den ihn die Welt hält", schreibt Liszt in einem noch unveröffentlichten Briefe anfangs der 80er Jahre, in dem er die Hauptereignisse seines Lebens gleichsam noch einmal an sich vorübergleiten läßt. Mag dieses Wort vielleicht auch einer augenblicklichen Verstimmung entsprungen sein, ein wahrer Kern steckt dennoch darin. Auch der jetzt veröffentlichte Briefwechsel der beiden Freunde gibt dieser Anschauung Recht. Wie herzlich auch Karl Alexander seinem „selbstlosen Berater" immer entgegenkommt, und wie rege sich von 1869 ab auch der persönliche Verkehr der beiden wieder gestaltet, aus Franz Liszts Briefen atmet doch meist ein etwas kühlerer Hauch; man fühlt öfters aus seinen Worten heraus: ganz im Inneren gibt es noch etwas, das zwischen ihnen steht, das die völlige Hingabe stört. Und dieses Etwas war der für später leider nur zu folgenschwere Umstand, daß dem fürstlichen Gönner gerade im entscheidenden Augenblick der Glaube an das künstlerische Bekenntnis seines Freundes gefehlt hat. Es gehörte eben damals (im Jahre 1856) der geniale Scharfblick eines Liszt dazu, mit Überzeugung schreiben zu können: „Es dünkt mich nicht nur schicklich, sondern notwendig und unerläßlich, daß Wagners ‚Nibelungen' an erster Stelle in Weimar zur Aufführung gebracht werden. Diese Aufführung ist ohne Zweifel keine einfache, keine leichte. Sie erfordert ausnahmsweise Maßnahmen, wie z. B. die Erbauung eines Theaters und das Engagement eines den Absichten Wagners genau entsprechenden Personals. An Schwierigkeiten und Hindernissen wird es kaum fehlen, doch brauchen Eure Königliche Hoheit nur ernstlich zu wollen, und alles wird wie von selber gehen. Was den materiellen, wie moralischen Erfolg anbelangt, so scheue ich mich nicht, die Bürgschaft dafür zu übernehmen, daß er Sie nach allen Seiten hin zufrieden stellen wird." In Weimar, an der Stätte des klassischen Dramas, sollte auch in einem eigens dazu errichteten Nationaltheater die Geburtsstätte des Musikdramas — das spätere Bayreuth — erstehen. Doch der Großherzog zweifelte an dem Sieg der Sache und wollte so große Ausgaben nicht für ein seiner Meinung nach so unsicheres Unternehmen wagen. So scheiterte schließlich die Angelegenheit an der Geldfrage. Aber mit dem Tage, an dem die endgültige Entscheidung hierüber gefallen war, war auch die aufopfernde Tätigkeit Liszts an der Weimarer Oper aussichtslos geworden; seinem kühnen Ringen, das bisher Sieg auf Sieg erfochten hatte, war damit der alles krönende Schlußstein geraubt. Liszt sah auch sofort voraus, wie alles nun kommen mußte. Als er von der verhängnisvollen Unterredung mit dem Großherzog zurückkam, sagte er in tiefster Betrübnis zu Frau Merian-Genast: „Heute hat der Großherzog mir etwas abgeschlagen, was er einst noch bitter bereuen wird." Als dann 1859 der Skandal bei der Premiere des „Barbier von Bagdad" Liszt zum endgültigen Niederlegen des Taktstocks bewog, war damit nur die notwendige Konsequenz der ganzen Lage eingetreten, wie er selbst sehr zutreffend dem Großherzog gegenüber bemerkt: „Es ist nicht unangebracht daran zu erinnern, daß, wenn die neuerlichen Vorfälle als letzte Tropfen das Maß zum Überlaufen brachten, dies Maß zuvor längst voll war." Liszt schied von Weimar, und hiermit war dieses bald wieder zu seiner früheren Bedeutungslosigkeit herabgesunken. Über all diese Vorgänge, wie über die gleichfalls im Sande verlaufene Angelegenheit der „Goethestiftung" gibt der vorliegende Briefwechsel ausführlichen Aufschluß. Wir können hier an Hand der Briefe die Weimarer Kunstgeschichte von 1846—1861 fast lückenlos verfolgen und uns ein wahrheitsgetreues Bild rekonstruieren. Während der folgenden Jahre, die Liszt in Rom zubrachte, sind dann die Schreiben, noch unter dem Druck des Vorgefallenen stehend, recht spärlich und kühl. Erst als Liszt dem fortgesetzten Drängen des Großherzogs zufolge von 1869 an wieder alljährlich kürzere Zeit in der „Hofgärtnerei" zu Weimar weilt, werden die Mitteilungen wieder häufiger und auch herzlicher. Jeder, der sich für Liszt oder die Glanzzeit der „Weimarer Schule" interessiert, wird in diesen Briefen eine Menge des Anregenden und Neuen finden.

Was nun die Herausgabe des Briefwechsels durch La Mara betrifft, so ist daran leider manches zu beanstanden. Es seien hier nur in Kürze einige der wesentlichsten Punkte hervorgehoben. Es wäre doch sicherlich jedem Leser, der über das behandelte Gebiet nicht von vorneherein informiert ist, sehr willkommen gewesen, in der Einleitung des Buches eine kurze, kritisch behandelte Geschichte dieses Freundschaftsbündnisses, wie des betreffenden Zeitabschnittes vorzufinden. Statt dessen gibt die Herausgeberin eine der Einleitung zu Liszts Briefen an die Fürstin Wittgenstein fast wörtlich entnommene, ausführliche Schilderung des Verhältnisses Liszts zur Fürstin, das hier doch von recht nebensächlicher Bedeutung ist. — Schon bei Herausgabe der Briefe Liszts wurde früher der Fehler begangen, einfach das im Lisztmuseum zu Weimar oder im Nachlasse der Fürstin Vorhandene geordnet in den Druck zu geben, ohne zuvor den Versuch zu machen, noch der zahlreich bei Schülern Liszts oder Privatsammlern verstreuten Briefe habhaft zu werden. Es müssen infolgedessen jetzt fortgesetzt Nachtragbände erscheinen, die, da die Briefe alle chronologisch geordnet sind, eine sinngemäße Lektüre sehr erschweren. Dasselbe ist jetzt bei der Herausgabe des Briefwechsels zwischen Liszt und dem Großherzoge versäumt worden. Man hat das im Weimarer Großherzoglichen Hausarchiv befindliche Material anscheinend als lückenloses Ganzes angesehen und veröffentlicht. Nun scheinen aber auch von diesen Briefen, wie es ein Kenner von Liszts Lebensschicksalen eigentlich nicht anders hätte erwarten dürfen, früher mehrere in anderen Besitz übergegangen zu sein. So finden sich in dem von mir zu einer Lisztbiographie gesammelten Material allein vier hierhergehörige vor. Doch noch weniger als diese Tatsache kann ich mir folgendes erklären: In der Ein-

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

leitung heißt es zwar: „Einige wenige von der Herausgeberin schon früher publizierte Schreiben wurden, um den Briefwechsel als ein möglichst lückenloses Ganzes darzubieten, diesem eingereiht.“ Es fehlen aber trotzdem von den bereits im dritten Bande der „Briefe an Liszt“ veröffentlichten Briefen vier längere, teils recht interessante des Großherzogs jetzt im Briefwechsel, wovon zwei direkte Antworten auf hier abgedruckte Briefe Liszts darstellen, und zwar auf No. 145 und No. 148. — Auch die schon früher von mehreren Seiten gerügte, unpraktische Gewohnheit, im Index anstatt der Seitenzahlen die Nummern der oft sehr langen Briefe anzugeben, ist leider beibehalten worden. Eine Neuauflage wird hoffentlich allen diesen Übelständen nach Möglichkeit Abhilfe schaffen.

Dr. Julius Kapp

263. **Gustave Robert:** Le descriptif chez Bach. Verlag: Librairie Fischbacher, Paris.

In den letzten Jahren hat zwischen den deutschen und französischen Bachforschern ein lebhafter Meinungsaustausch stattgefunden. Pirro benützt Spitta, Robert polemisiert gegen Schweitzer, der wiederum sein bedeutendes Buch auf Veranlassung Widor's schrieb. Widor aber ging aus von dem Dichter bzw. Maler Bach, welche Eigenschaften ja auch das vorliegende Buch behandelt. Allerdings hat dieses Büchlein nichts von der dickleibigen Gelehrsamkeit der deutschen musikwissenschaftlichen Bücher an sich. Es liest sich interessant und bleibt trotz aller Polemik immer liebenswürdig. Man weiß, daß Spitta Bach allen und jeden Sinn für das Malerische absprach, und daß sich gegen diese — bei aller Hochachtung vor Spitta doch etwas veraltet zu nennende — Ansicht schon Schweitzer wandte. Er und Pirro schrieben Bach eine systematische Tonsprache zu, die die unverhüllteste und präziseste sei, die es je gegeben habe. Bei entsprechenden Verhältnissen (so führt Pirro aus) braucht Bach entsprechende Motive und Akkorde, die einen förmlichen Parallelismus zwischen den Textworten und den musikalischen Bildern darstellen. Robert meint ganz richtig: Wenn das stimmt, so muß das Studium und das Verständnis Bachs reformiert werden. Er wendet sich nun aber gegen diese Ansicht und entwirft einen förmlichen Plan, indem er sagt: Will man diese Theorieen beweisen, so muß man entweder Zeugnisse bringen, die begründen, daß solche Absichten wirklich die des Komponisten waren, oder man beweist, daß er einem ästhetischen Gesetz gehorcht, oder endlich: man beweist klipp und klar aus Bachs Werken die ständige Anwendung dieser Voraussetzungen. Man kann sich dem Geist der Robert'schen Ausführungen nicht entziehen, selbst wenn man ihm nicht immer Recht geben kann; in rein ästhetischen Fragen gibt's eben keine mathematisch richtigen Beweise. Ich glaube aber, daß Robert die Sache zu tragisch nimmt, wenn er meint, durch solche Ideen würde ein „Snobismus“ großgezogen; man suche in jeder Phrase, jeder Note Bachs eine Absicht. Ich meine: das schadet denen, die Bach mit Verständnis interpretieren, ebensowenig, wie denen, die ihn gläubigen Herzens hören. Das rein Theoretische aber überlasse man ruhig den „Nur“-Wissenschaftlern; sie werden damit keinen Schaden anrichten! Robert schließt seine Broschüre — echt französisch — wieder mit einer Verbeugung vor der Gründlichkeit der Studien seiner Gegner.

Dr. Max Burkhardt

264. **Oskar von Riesemann:** Die Notationen des altrussischen Kirchengesanges. (Achtes Beiheft der zweiten Serie, herausgegeben von der Internationalen Musikgesellschaft.) Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig 1909.

Der Verfasser der vorliegenden wissenschaftlichen Abhandlung versucht, die Zusammenhänge zwischen der altrussischen Semantik und der byzantinischen, oder zwischen jener und der abendländischen Neumenschrift aufzudecken und vorher einen Begriff vom Charakter der russischen Semantik und ihrer historischen Entwickelung überhaupt zu geben. Wie die Kirchensprache in Rußland von Anfang an mehr slawonisch als griechisch war, trotz ihrer Abstammung aus Konstantinopel, so hielt sich auch die russische Kirchenmusik zunächst mehr an slawische Vorbilder, machte sich aber schon früh selbständig, vielleicht auf Grund älteren, vor offiziellen Christentums in Rußland. Es gab neben russischen auch griechische Kirchensänger, die nicht ohne Einfluß blieben, sodaß sich griechische Zeichen in der russischen Notation vorfinden. Zahlreiche russische Handschriften mit Noten sind erhalten. Man unterschied drei Gesangsarten und demgemäß auch drei Notierungen, nämlich die sematische Notation, die Kondakariennotation und die demestische Notation. Die Kondakariennotation kommt nur in Rußland vor und ist umständlich und verwickelt, wie der Gesang gekünstelt und geschraubt ist; sie wurde wohl auf dem Athosberge von Sängern aus östlichen, lateinischen und slawischen Ländern auf Grund byzantinischer Semeiographie unter starkem syrischen Einfluß ausgearbeitet. Die Noten stehen in zwei Reihen über dem Texte; ihre Zeichen sind nicht völlig erforscht. Der Gesang blühte von 990 bis 1250 und verschwand dann plötzlich, und mit ihm seine Notation. Die weit wichtigere sematische Notation wurde erst im 17. Jahrhundert durch das moderne Liniennotensystem, das bei den Russen von Anfang an fünflinig war, verdrängt, da um diese Zeit (erst!) in der russischen Kirchenmusik die Mehrstimmigkeit aufkam, die sich in dem russischen System nur überaus umständlich und schwierig notieren ließ. Die sematische Notation trat gleichzeitig mit der des Kondakariengesanges auf; beide sind vielleicht gemeinsamen Ursprungs. Die sematische Notation aus dem 15. bis 17. Jahrhundert ist leicht entzifferbar; die vorhergehende nicht so, weil vom 15. Jahrhundert ab 40 Zeichen außer Gebrauch kamen, deren Sinn man heute nicht weiß. Die Grundformen des Gesanges haben sich bis heute erhalten; doch wurden die Melodieen immer reicher ausgeführt. Nach 1550) wurde die Schrift zweifarbig (schwarz und rotr ausgeführt. Die Notierung bezeichnete mehe die rhythmische Gliederung als die melodisch Führung und bestand aus Einzel- und Gruppenzeichen (Neumen); das Melos dagegen war ganz vom Text abhängig. Die Zahl der Figuren und Hilfsfiguren überstieg 300. Als 1668 Mesenez ein neues System zur Bezeichnung der Tonhöhen

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

einführte, gab es gar 375 Zeichen und 83 Hilfszeichen. Ein ähnliches, aber doch verschiedenes System stammt von Schaidurow. — Der demestische Gesang endlich wird zwar als herrlich gepriesen, doch ist seine Art nicht völlig aufgeklärt. Seine Notation kam 1569 auf, ist der sematischen sehr ähnlich und wohl nachgebildet; indessen sind die Tonbedeutungen ganz verschieden; es sind 268 Zeichen und Zeichengruppen. Der demestische Gesang, dessen Melodie vom Text unabhängiger ist, existiert heute noch in altrussischen Gemeinden. — Noch zwei andere Notationen gab es, die beide der demestischen nachgebildet sind: die „Putj"- (= Weg) und die Kasansche Notation, die beide nur wenig Verbreitung gefunden hatten. Ferner wurden noch zwei andere Versuche neuer Notationssysteme gemacht, nämlich die streng mensurierte, von Schaidurow beeinflußte Rote Notation und die Permer Notation; beide genügten indessen für die ungemein vielgestaltige russische Kirchengesangsmusik von vornherein nicht. Notenbeispiele können an dieser Stelle nicht gegeben werden; es muß vielmehr auf das höchst interessante Buch selbst verwiesen werden. Übrigens weicht auch die moderne russische Notierung in der Form der Zeichen von der westeuropäischen ab. Oskar von Riesemann hat in seiner Schrift die Entzifferung der russischen Notationen weiter gefördert. Ganz wird diese nach seiner Meinung nie gelingen, wie er denn auch überhaupt ausspricht, daß es in Bezug auf die russische Kirchenmusik noch viele ungelöste Fragen gibt.

265. **Karl Bücher:** Arbeit und Rhythmus. Vierte, neubearbeitete Auflage. Verlag: B. G. Teubner, Leipzig und Berlin 1909.

Büchers im Jahre 1896 erstmalig erschienenes Buch über Arbeit und Rhythmus hat mit Recht viel Aufsehen gemacht und einen großen Ruf bekommen. Der Autor ist eigentlich nicht Fachmann auf dem Gebiete, das er hier bearbeitet, und auf dem gerade die Musik eine so bedeutsame Rolle spielt. Aber er hat einen klaren Kopf, ist ein scharfer Beobachter und versteht es, gut an- und unterzuordnen. Er weist mit bewundernswerter Sach- und Literaturkenntnis nach, wie im Urzustande beginnender Völkerkulturen immer Arbeit und frohe Lebensbetätigung, Beschäftigung und Lust Eines gewesen sind, eine aus dem natürlichen Rhythmus der Einzel- und Gesamtbewegung entstandene Einheit von Wort, Ton und eben Rhythmus. Aus der rhythmischen Arbeit haben sich diese drei Elemente losgelöst zu den selbständigen Künsten der Poesie, der Musik und des Tanzes; aus der Arbeit also ist die Kunst entstanden. Wohl kaum ein einziger Ästhetiker wird diese Behauptungen ohne Widerspruch anhören. Und sie fußen auch in der Tat auf einer einseitigen Weltbetrachtung! Nur daß diese Einseitigkeit vom Standpunkte des Autors aus zur Erzielung der von ihm gesuchten Resultate so lange richtig ist, als er nicht behauptet, von ebendiesem Standpunkte aus alles überschauen, zusammenfassen und beurteilen zu können. Denn daß die Wurzeln der Poesie und gar der Musik auch im Gemüt, im Schmerz und in der Wonne liegen, wird wohl jedem klar sein, der den Begriff dieser Künste nicht gar so weit faßt wie der Autor, bei dem eigentlich jedes Geräusch, sobald es nur rhythmisch ist, Musik ist. Deshalb wird bei Musikästhetikern insbesondere sein VII. Kapitel: Über den Ursprung der Poesie und Musik lebhaften und berechtigten Widerspruch hervorrufen. Das hindert aber nicht, die großen Vorzüge des einzigartigen Buches anzuerkennen und zuzugeben, daß es eine überreiche Fülle verschiedenartigsten, aber immer anregenden Materials bietet, das vielleicht nur noch eine strengere und mehr geschlossene Einteilung vertrüge. Bei den Arbeitsgesängen, die also nach ihm die Anfänge der Künste bedeuten, unterscheidet er Einzelarbeit und gesellige Arbeit, Arbeiten im Wechseltakt und Arbeiten im Gleichtakt. Die Maschine und die Fabrikarbeit verdrängen allerdings allmählich jede Poesie und allen künstlerischen Rhythmus aus der Arbeit, die damit auch aufhört, eine persönliche Leistung zu sein und immer mehr einen mechanischen Charakter oder vielmehr Charakterlosigkeit annimmt. Aber wenn Poesie und Musik einstmals die Arbeit erfüllt haben, so darf man doch nicht behaupten, daß jene ausschließlich aus dieser hervorgegangen seien! Das Buch bedarf nicht erst einer Empfehlung.

266. **Hermann Siebeck:** Grundfragen zur Psychologie und Ästhetik der Tonkunst. Verlag: J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), Tübingen 1909.

Seit zwei Jahrzehnten ist die Musikwissenschaft in allen ihren Zweigen zu einer unerwartet hohen und reichen Blüte gekommen, die gegenwärtig wohl in keiner anderen geistigen Disziplin ihresgleichen haben dürfte. Wohl mit durch sie, andererseits aber auch durch die kolossale und so rätselvolle Kunsterscheinung Richard Wagners, ist gleichzeitig oder ein wenig später auch die Ästhetik, und ganz besonders die Musikästhetik, zu neuem Leben erwacht. Es ist erstaunlich, wie viele — meist recht wertvolle — ästhetische und musikästhetische Studien und Werke in den letzten Jahren entstanden und erschienen sind, und wie vielfach die Wege sind, auf denen die verschiedenen Autoren das Wesen der Musik zu ergründen suchen, aber es ist erfreulich, wie sie fast alle zum selben Ziele — oder doch zu verwandtem — kommen, ein Beweis, daß ihre Einzelwege alle zu dem richtigen Wege führen. Da die rein formale Ästhetik unter den neueren Forschern wohl gar keinen Vertreter mehr findet, so erscheint das Ganze als ein Sieg der Inhalts- oder Ausdrucksästhetik. Aber man versucht allerseits, gleichzeitig auch der Formalästhetik zu ihrem Rechte zu verhelfen, entweder indem man eine formale Entwickelung der Musik der Ausdrucksmusik seit Beethoven voraufgehen läßt, oder indem man die Formalästhetik der Ausdrucksästhetik parallel laufen läßt, wobei man aber dieser die größere Bedeutung gegenüber jener beimißt. Siebeck befaßt sich in seinem vorliegenden Buche zunächst mit der ästhetischen Einfühlung im allgemeinen und in der Musik; er behandelt geistvoll die schwierigste Frage über das Objektive im Kunstwerke und das Subjektive im Kunstgenusse; über den „Unterschied der musikalischen Gefühlsbilder von denen anderer Künste, ihr Verhältnis zu den Phantasiegefühlen

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

und den Ernstgefühlen, das Zusammenwirken von Phantasiegefühlen und musikalischen Gefühlsbildern, Analogie der Empfindung als Hauptgrund für die Wirkung der musikalischen Gefühlsbilder, die Verschiedenheit in der Fähigkeit des musikalischen Ausdruckes für allgemeinere und speziellere Gefühlsinhalte, das Verhältnis des Erhabenen zur Musik, die Idealisierung der musikalischen Gefühlsbilder, die formale Ausgestaltung des Musikalischen" usw. Er geht vom Pathologischen aus, worunter er die Betätigung des gesunden menschlichen Wesens versteht, und das in primitiven Affektzuständen nach seiner Lehre vom Ästhetischen noch ungeschieden ist, während es sich später um so mehr loslöst, je höher und reiner die künstlerische Genußfähigkeit eines Menschen ist. Aus Raummangel kann hier auf die interessanten Ausführungen des Autors nicht eingegangen werden. Manchmal rufen sie wohl auch Widerspruch beim Leser hervor. Aber fruchtbar und anregend sind sie immer, weshalb in der Bibliothek des Ästhetikers das Buch seinen Platz finden muß und wird.

267. **Max Battke**: Tonsprache. Muttersprache. Anleitung zum musikalischen Satzbau für den Gebrauch in den Schulen, Elementarklassen und für Musikstudierende; auch für den Selbstunterricht. Verlag: Chr. Friedrich Vieweg, G. m. b. H., Berlin-Großlichterfelde 1909.

Ein neues Erziehungsbuch, ein Schulbuch bietet der Verfasser in seiner vorliegenden Abhandlung. Von den Lesern der „Musik" setzen wir voraus, daß sie von der Notwendigkeit überzeugt sind, daß die Musik als selbständiges Schulfach eingeführt werde. Denn bereits Schopenhauer hat darauf hingewiesen, daß ein gewisser Grad von Wissen über das Wesen und die Art der Musik zur allgemeinen höheren Bildung notwendig gehört. Dabei ist Musikunterricht nicht mit Gesangsunterricht zu verwechseln, obgleich Musik sehr wohl in der Gesangstunde gelehrt werden kann. Auch soll kein Fachunterricht erteilt werden, wie ihn der Musiker und schließlich auch der Musikant braucht. Da aber die Musik die tönende Idee der Welt, also allumfassend ist, da sie die seelische und metaphysische Grundlage der höchsten Kunst, nämlich des Gesamtkunstwerkes, ist: so ist über die Stellung der Musik als Teil der Allgemeinbildung garnicht mehr zu debattieren. Hat man diese erst einmal allgemein richtig erkannt, so wird man sie sogar so hoch und heilig halten, daß man sich genieren wird, sie durch schlechte, mittelmäßige und gedankenlose Musiziererei zu profanieren. Was aber dadurch gewonnen werden könnte, ist ganz unermeßlich, wie sich jeder selbst ausmalen kann! Battke gibt nun aufs genaueste, sogar mit Stellung zahlreicher und bestimmter Schul- und Hausaufgaben an, wie man die Musik im Verlaufe der ganzen vieljährigen Schulzeit wohl lehren könnte. Wenn seine Vorschläge wohl auch nicht die einzig möglichen sind, so sind sie doch sicherlich ebenso gute als beachtens- und prüfenswerte. Er „bringt Übungen zur Entwickelung der Phantasie, der Erfindungsgabe, der Kombinationsgabe und des Sinnes für Klangschönheit und für Formenschönheit. So wird diese Schulung des künstlerischen Empfindens überhaupt zu einer Schulung der Sinne für das Schöne im Leben." So sagt der Autor selbst über seine Absichten und sein Buch, das er als „Niederschlag von Versuchen und Unterrichtskursen eines Zeitraumes von acht Jahren" zu Papier gebracht hat. Auf die Einzelheiten seiner Reformvorschläge kann hier leider nicht eingegangen werden. Doch soll dem Leser durch einen Überblick über die einzelnen Paragraphen ein Einblick in das Wollen und die Arbeit des Autors gegeben werden. Im ersten Abschnitt, „Rhythmus", wird das Rhythmisieren von Worten, Sätzen, Versen, größeren und unregelmäßigen Formen, ferner die Motivbildungen und -umbildungen und der Satzbau durch Motivweiterbildungen gelehrt und geübt; der zweite, „Melodie", bringt das Melodisieren von Worten, Versen, Motivbildungen und -umbildungen, von Sätzen usw. Der dritte Abschnitt, „Harmonie" handelt von Kadenzen in Dur und Moll, von kontrapunktischer Zweistimmigkeit usw.; der vierte von den musikalischen Formen, mit einem alphabetischen Verzeichnis aller Formen mit kurzen Erläuterungen. Der letzte Abschnitt ist, vielleicht nicht ganz treffend, „Musikalische Malereien" überschrieben; in ihm werden Tonmalereien von Schumann, Heller, Chopin und ganz besonders von Haydn besprochen, dessen „Jahreszeiten" auf 60 Seiten bis ins kleinste erörtert und musikalisch erklärt werden.

Kurt Mey

268. **Georg Capellen**: Fortschrittliche Harmonie- und Melodielehre. Verlag: C. F. Kahnt Nachf., Leipzig 1908.

Capellen gehört zu den Naturen mit verlängertem geistigen Aktionsradius; solche sind gewöhnlich zu gescheit, um ganz konsequent zu sein; allenthalben bieten sich ihnen neue Gesichtspunkte und regen sie an, ohne daß sie zur vorläufig abschließenden Darstellung ihrer Disziplin kommen. Deshalb ist es auch sozusagen ziemlich gleichgültig, ob sie im einzelnen Recht haben; sie bringen eben die ganze Masse durch ihre Lebhaftigkeit in Fluß. Man kann ihnen keinen Einwand machen, den sie sich nicht leicht selbst hätten machen können, den sie nicht widerlegen können oder vielleicht an irgendeiner Stelle ihrer Werke bereits widerlegt haben; und nur unter diesem Vorbehalt ist die literarische Waffenübung möglich, zu der sie reichen Anlaß geben. Dabei läßt eine gewisse temperamentvolle Überlegenheit bei ihnen den Wunsch entstehen, sich von den übrigen, durchgängig langsamer arbeitenden Elementen abzuschließen und, stünden auch manche Pfeiler schon fest, das ganze Gebäude allein aufzurichten, das doch nur einem Zusammenwirken vorbehalten scheint. Wir können unsere Schüler nur mit einer Lehre befriedigen, die jeden Akkord aus seinen tatsächlichen Noten erklärt, also ohne Hinzudenken anderer. Capellen befürwortet dies selbst gelegentlich, tut aber oft anders, auch bei seinen „Akkorden mit zwei Grundtönen". Neue Termini haben nur Aussicht auf Zustimmung, wenn sie kurz und plausibel sind, wie seine „Hochquint" statt übermäßiger, „Rechtsklang und Linksklang" statt Ober- und Unterdominante. Dagegen lassen sich Be-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

zeichnungen wie „hart“ für große Terz und kleine Sext, „weich“ für kleine Terz und große Sext nicht einführen. Die Benennung der Sext muß rein abmessend bleiben und kann nicht, wie Capellen will, die harmonische Bedeutung ausdrücken, weil diese erst durch das die Sext ausfüllende Intervall festgelegt wird. Die Akustik genügt nicht als Erklärung jeder Akkorderscheinung, weil für das Ohr oft die Beziehung zu Vorherigem und Folgendem maßgebend ist, und manche gar nicht akustisch, sondern nur als Modifikation einer vorhergehenden ähnlichen oder einer gewohnten Klangfolge verstanden wird. Dieser Vorgang führt auch zwanglos zu den (technisch freilich nur auf dem Violoncell gut möglichen) Viertelstönen, auf welches Gebiet bei der Freiheit, mit der das Buch geschrieben ist, ein deutlicher Ausblick zu erwarten gewesen wäre. Der Fall tritt ja schon ein, sobald eine mit der Durterz beginnende chromatisch absteigende Tonfolge in Moll, z. B. über der Dominante, wiederholt wird. Überhaupt aber muß in einem Lehrbuch die akustische und theoretische, spekulative Begründung von der psychologischen und von den darauf beruhenden praktischen Anweisungen zum wohlklingenden Satz räumlich getrennt werden (wie neuerdings bei Louis). Das beweist am besten die Stelle S. 117, wo Capellen beinahe gesteht, sich in der Eile nicht mehr auszukennen. Erst durch die reinliche Scheidung beider Elemente würde der Schüler wirklich „erlöst im Anblick der herrlichen Welt von Harmonieen“ (S. 121). Die eigenen Notenbeispiele Capellens sind freilich oft von bemerkenswerter Schönheit, manche aber enthalten Kakophonieen, deren Ertragen gewiß persönlicher Ausnahmefall ist. Auch wird das Interesse des Studierenden sich mit den Beispielen des Autors nicht begnügen, sondern z. B. gegenwärtig solche von Strauß, Reger, Pfitzner, d'Albert („Tiefland“), Debussy erheischen. Am überzeugendsten unter Capellens geistvollen Ausführungen sind die von der Notwendigkeit der Beseitigung des leitereigenen Klangsystems, d. h. der unfruchtbaren und einengenden Zugrundelegung der Tonleiter in der Lehre von der Klangverwandtschaft (§§ 13, 16, 17) mit ihrer Polemik gegen Louis-Thuilles alterierte leitereigene Akkorde (S. 85c), jedoch leider ohne die so nahe liegende Verarbeitung von Riemanns Klangvertretungslehre. Ich glaube, das Harmoniebuch, das wir brauchen, wird uns am ehesten durch Rudolph Louis mit oder ohne neuen Mitarbeiter gegeben, wenn die verwendbaren unter den Reformvorschlägen Capellens und Anderer zur Bearbeitung der Neuauflagen herangezogen werden.

Dr. Max Steinitzer

MUSIKALIEN

269. **Walter Braunfels**: Musik zu Shakespeare's „Was ihr wollt“. Verlag: Dr. Heinrich Lewy, München. (Kl.-A. Mk. 4.—)

Günstigenfalls nicht störend, oft aber aufdringlich und Schaden stiftend, haftet solcherlei Gelegenheitsmusik nur zumeist der Fluch des Undanks an. „Sich mit Anstand aus der Affäre ziehen“ heißt bei dem damit Beauftragten die Losung. Das wenige, was nun Shakespeare hier der Musik überläßt, also hauptsächlich die Narrenlieder, hat Braunfels sehr geschickt und interessant vertont, desgleichen die Einleitungsmusik, die, stimmungsvoll und wirksam erfunden, das Durchschnittsniveau dieser Arbeiten erklecklich überragt.

270. **Eugen Gottschalk**: Vier Gedichte für eine Singstimme und Klavier. Verlag: Ries & Erler, Berlin. (Mk. 3.—)

Im zweiten Lied ist mit Glück ein quasi archaisierender Ton berührt, der auch sehr gut zu den Versen Walters von der Vogelweide paßt. Zudem trägt der frische Zug in dieser Komposition viel zur günstigen Bewertung bei, da die anderen Lieder ziemlich eintönig und wenig bemerkenswert ausfallen.

271. **Kamillo Horn**: op. 48 No. 1: „Was bin ich doch ein armer Mann“; No. 2: „Was bin ich doch ein reicher Mann“. Verlag: C. F. Kahnt Nachf., Leipzig. (je Mk. 1.20.)

In diesen Pendants zeigt der Autor die an ihm bereits bekannte Nuance des pathetischen Vortrags, die, im Verein mit einem bewußt-wirksamen Elan, seiner Arbeit gewisse Vorteile sichert und schon aus diesem Grunde bei einer Reihe heutiger Lyriker beliebt und in Aufnahme gekommen ist.

272. **Julius Weismann**: Der Tanzbär und andere Kinderlieder mit Klavierbegleitung. Verlag: Dr. Heinrich Lewy, München. (Mk. 3.50.)

Eine ganz prächtige Musik-Bilderfibel für Kinder und solche, denen das Herz jung geblieben, hat uns das liebenswürdige Talent Weismanns geschenkt. In reizender Naivität, flott und anmutig entworfen, werden diese im Gedächtnis leicht haftenden und sanglichen Melodieen einen frohen Widerhall auch bei unseren Kleinen erwecken und können in musikalisch-pädagogischer Hinsicht von Nutzen sein. Diese Art Literatur verdient jedenfalls die nachdrücklichste und wärmste Empfehlung. Es gehört schon etwas dazu, heutzutage eine so ungekünstelte, lebensfrische und seinen Zweck so hübsch erreichende Musik zu schreiben, wie es hier Weismann getan.

273. **Ernst Kotschald**: Lieder und Gesänge. op. 1. Heft I (Mk. 2.50), Heft II (Mk. 2.—). Verlag: Dr. Heinrich Lewy, München.

Auch hier bekundet sich eine jugendholde Naivität, die aber in diesem Falle nicht ohne ironischen Einschlag ist. Nach Schumanns Vorgang noch einmal „Über'n Garten durch die Lüfte“ zu komponieren — und wie! — dazu gehört eine Unbefangenheit, die von je das Vorrecht der Jugend war. Und ein op. 1 liegt doch hier vor! Also darum fort mit der kritischen Elle, und Milde walte, wo ein Wort der Strenge am Platze wäre.

Gustav Kanth

274. **Christian Sinding**: Sieben Lieder aus O. J. Bierbaums „Der neubestellte Irrgarten der Liebe“. op. 85. Verlag: C. F. Peters, Leipzig.

Die Ausstattung dieser in sieben Einzelheften erschienenen Gesänge ist ziemlich anspruchsvoll. „Sinding“ — dieser Name glänzt in großen roten Buchstaben lapidar auf der Titelseite, als ob er etwa klänge wie Beethoven oder Wagner. Mit dieser pompösen Aufschrift steht der Inhalt

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

kaum im Einklang. Denn überall da, wo der Komponist in diesen Liedern ernsthaft und pathetisch werden will, kommt er über eine wenig gehaltvolle Deklamation nicht hinaus. Das gilt z. B. von dem zweiten Gesange „An die Nacht", dessen musikalische Ausgestaltung weder als Lied noch als Stimmungsbild der Dichtung gerecht wird. Auch „Guter Rat" erscheint mir nicht groß und kraftvoll genug komponiert, überdies wirkt die ziemlich magere und durch die fast durchlaufende Triolenfigur etwas ermüdende Klavierbegleitung nicht günstig. Dagegen ist Sinding weit glücklicher, wenn es sich um die Komposition harmlos-heiterer Gedichte handelt. Hier trifft er meist den rechten Ton und die rechte Weise. So ist z. B. „Das grüne Wunder" in seiner einfachen, freundlichen Melodik ein überaus reizvolles Stück, auch „Flieder" ist in der zarten, leise sinnlichen Stimmung sehr sicher erfaßt; die in diesem Liede sehr häufige Verdoppelung der Singstimme durch den Baß des Klaviers scheint mir den Gang des liebenden Paares durch die Frühlingsnacht sehr schön musikalisch darzustellen. Wohl gelungen ist auch „Das Lied vom bißchen Sonnenschein", besonders gefällt es mir, daß der Komponist den resignierten Inhalt der zweiten Strophe nicht zu einer wehleidigen Klage gestaltet, sondern ihn in der Weise des Anfangs darbietet, wie es volksmäßige Art ist.

275. **Volkmar Andreae:** Vier Gesänge. op. 15. Verlag: Gebrüder Hug & Co., Leipzig und Zürich. (Mk. 1.20, 1.50, 0.80 und 1.20.)

Diese vier Lieder des sehr begabten Tonsetzers sind voneinander im Wesen außerordentlich verschieden. Ist das erste: „Wenn ich Abschied nehme" ein Gesang, der aus schmerzlicher Empfindung heraus sich zu einer schönen Naturschilderung und einer befreienden Hoffnung durchringt und diese drei Elemente überaus glücklich zu vereinigen weiß, so besticht „Eiche im Sturm" durch die Kraft der Rhythmik und die Eindringlichkeit der Deklamation sowie die bedeutende Klavierstimme, die allerdings nicht leicht ist. Ein gar eigenartiges Stück ist „Nirgend mehr Sonnenschein"; zu der Singstimme, die sich in schlichter Melodie bewegt, klingt in der rechten Hand durch das ganze Lied hindurch ein synkopiertes A, das dem Gesange eine stille, dämmerige Ruhe verleiht und den Eindruck von etwas unabänderlich Traurigem hervorruft. Dieses Lied dürfte, gut interpretiert, von höchst aparter Wirkung sein. „Der Bevorzugte" ist ein keckes Lied, das mir besonders deshalb wertvoll zu sein scheint, weil in ihm die Koloratur nicht nur als äußerer Zierat verwandt wird, sondern sich als der musikalisch gesteigerte Ausdruck des übermütigen Jauchzens darstellt und als solcher aus der Dichtung herauswächst. Die drei erstgenannten Lieder sind für Tenor geschrieben, während das letzte einen hohen Koloratursopran erfordert.

276. **Volkmar Andreae:** Sechs Gedichte in Schweizer-deutscher Mundart für eine Singstimme und Klavier. op. 16. Verlag: Gebrüder Hug & Co., Leipzig und Zürich. (Mk. 0.80, 1.20, 0.80, 1.50, 1.50, 1.50.)

Die ersten beiden dieser Lieder: „'s Gspäsli's Auge" und „Die alte Schwyzer" sind harmlose Stücke; dem erstgenannten gibt die durchlaufende Baßfigur den Reiz gleichförmiger Bewegung und dem zweiten ist ein gewisser, drollig-derber Humor von Altväterart eigen. Das „Herbstliedli" ist trotz der großen Einfachheit in Sing- und Klavierstimme von starkem Stimmungsgehalt. „I wott, ich wär'" ist anspruchslos neckisch, das „Schlofliedli" bei einfachster Melodik, Rhythmik und Harmonik doch höchst anmutig und reizvoll. „Der Handorgler" zeigt ebenfalls das Bestreben des Komponisten, Eindringlichkeit der Tonsprache mit volksmäßiger Einfachheit zu verbinden. Da das Verständnis der schweizerischen Mundart wenig Schwierigkeiten macht, so dürften diese anheimelnden Lieder auch bei uns im musikalischen Hause willkommen sein.

277. **Heinrich van Eyken:** Drei Lieder. op. 33. Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig. (Mk. 1.—, 1.—, 1.20).

Aus dem künstlerischen Nachlasse kommen wohl diese Lieder des zu früh vollendeten Tonsetzers. „Jugend", das oft komponierte Gedicht von Franz Evers, findet eine ebenso zarte wie reizvolle Vertonung in Strophenform. Volkstümlich im edlen Sinne ist „Über Land", wobei die einfache Melodie der Singstimme durch die durchlaufend synkopierte Begleitung der rechten Hand eine angenehme Bewegung erhält. Am bedeutendsten erscheint mir „Mutter"; hier erhebt sich die Singstimme zu sehr eindringlicher Deklamation, und auch die Begleitung ist lebhafter und anteilnehmender als die der vorgenannten Lieder. Vielleicht wäre die durchgehende Achtelbewegung der rechten Hand öfter einmal zu unterbrechen gewesen; sie wirkt für mein Empfinden gerade bei diesem Stücke zu einförmig.

278. **Heinrich van Eyken:** Zwei geistliche Lieder für eine Singstimme und Orgel oder Pianoforte. op. 40. Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig. (Mk. 1.50 und 1.20.)

Bei dem Mangel an derartigen Gesängen wird man die vorliegenden gewiß mit Freude begrüßen, da sie in der Melodik ausdrucksvoll und faßlich und in der Begleitung würdig, aber niemals steif und gesucht sind. „Aus der Tiefe rufe ich, Herr, zu dir" ist schon in dem kurzen Vorspiel durch die immer größer werdenden Baßintervalle charakteristisch, durch die das Aufsteigen des Flehens aus der Tiefe ebenso einfach wie treffend gekennzeichnet wird. Das „Recordare, Jesu pie" wirkt sehr nachdrücklich durch den Wechsel von C-dur nach c-moll beim Beginn der zweiten Strophe und wird durch bewegte Ausgestaltung der Begleitung und durch gelegentlichen Wechsel des Rhythmus und der Tonart vor jeder Einförmigkeit bewahrt, so daß es in seinem Gesamtklangbilde den besten kirchlichen Liederkompositionen nahekommt.

279. **Bernhard Sekles:** Zwei Lieder für eine weibliche Singstimme und Pianoforte. op. 16. Verlag: Ernst Eulenburg, Leipzig. (je Mk. 1.20.)

Erfreut das „Lied der Waise" (aus dem Bessarabischen von W. Rudow) durch schlichte, innige Empfindung in der Gesangsstimme und durch aparte Stimmführung im Klavierteil sowie durch den glücklich getroffenen fremdartigen Gesamtklang, den der Komponist mit sehr einfachen Mitteln zu erzielen weiß, so besticht das „Lied der Zigeunerin" durch Wildheit und Leidenschaft

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

und einen überaus plastischen Aufbau des Ganzen. Auch hier erreicht Sekles seinen Zweck ohne das Aufgebot ruheloser Melismen und Harmonieen, ein Umstand, der für die Stärke seiner musikalischen Begabung deutlich genug spricht.

F. A. Geißler

280. **Eugen Tetzel**: Das Problem der modernen Klaviertechnik, unter Beratung von Xaver Scharwenka verfaßt. Nebst praktischer Ergänzung: Elementarstudien der Gewichtstechnik und Rollung beim Klavierspiel. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig. (Mk. 4.—)

Es kann schon heute nicht mehr zweifelhaft sein, daß die neue Lehre vom Klavierspiel, wie sie von Steinhausen, Bandmann, Breithaupt, Caland und anderen gesucht wurde, durchgedrungen ist, trotzdem sie selbst noch keineswegs theoretisch abgeschlossen und praktisch völlig ausgebaut vorliegt. Daß sie von zwei Autoren wie Scharwenka und jetzt Tetzel, trotz eines vielfach ablehnenden Standpunktes obigen Autoren gegenüber, in vielen Punkten übereinstimmend vorgetragen wird, das läßt voraussagen, daß von nun an kein Klavierpädagoge, will er nicht ganz rückständig erscheinen, diese Probleme, auf die jene Schriftsteller zuerst als die wichtigsten energisch hinwiesen, mehr unbeachtet lassen darf.

Die Schrift gliedert sich in zwei Teile, einen theoretisch-analytischen und einen praktisch-methodischen Teil. Im ersten werden die physikalischen Vorbedingungen erörtert. Dabei erfährt der sicher noch weitverbreitete Aberglaube, man könne dem Klaviertone durch verschiedene Arten, die Taste niederzudrücken, eine verschiedene Klangfarbe geben, eine äußerst bündige und klare Widerlegung, indem nachgewiesen wird, daß nur der Grad der Schnelligkeit, mit der der Hammer gegen die Saite geworfen wird, mithin also nur der Stärkegrad des Tones beeinflußbar ist. — Dann werden kurz der Körper in seiner Eigenschaft als Spielapparat beschrieben und die wichtigsten physiologischen Begriffe übersichtlich erklärt. Hier irrt aber der Verfasser, wenn er meint, eine Gelenkversteifung sei durch einen Muskel allein zu bewirken. Dazu bedarf es stets eines Antagonistenpaares. Starrheit, d. i. ein Zuviel an Versteifung, entsteht erst bei zu starker Kontraktion, oder wenn diese auf mehr Muskeln als nötig ausgedehnt wird. — Der dritte Abschnitt des ersten Teiles untersucht — unter häufiger unnötig heftiger, ja ironischer Bekämpfung vornehmlich der Ansichten Steinhausens, Bandmanns und Breithaupts — die physiologischen Anschlagsmöglichkeiten, die, praktisch stets zusammenwirkend, hier theoretisch vereinzelt betrachtet werden. Hier ist viel Wertvolles zu finden, wenn auch kaum Neues. Hin und wieder traf ich Ansichten, die ich für irrig halte. Tetzel nennt den „Wurf" einen „verstärkten Fall"; das ist er aber nicht. Der pianistisch verwendbare Wurf geschieht nie in fallender Richtung, sondern stets in schräg oder senkrecht steigender, und der Arm wird nach momentanem Anfangsimpuls der Wirkung seines Eigengewichtes überlassen, wirkt also nur fallend. Eine Trennung von „Schlag" und „Druck" ist praktisch nicht vorhanden. Trotz vieler trefflicher Einzelbeobachtungen machen aber diese Erörterungen in ihrer Gesamtheit den Eindruck, daß der Verfasser als Nichtphysiologe außerstande ist, etwas Eigenes über das Funktionieren des menschlichen Spielapparates zu sagen. Bis jetzt hat da noch kein Musiker etwas Reelles zur Sache beigetragen, und Steinhausens Werk bleibt noch immer, trotz einiger Einseitigkeiten, mustergültig. Über die Fingertätigkeit beim Spiel sind sich wohl, trotzdem gerade um diese Frage der heftigste Federkrieg tobt, alle modernen Autoren einig. Keiner leugnet ihre Tätigkeit (wiewohl es Tetzel irrig von seinen „Gegnern" annimmt). Auch darin herrscht theoretisch Übereinstimmung, daß sie nichts für sich, d. h. ohne Beteiligung des Armes, unternehmen dürfen, und daß sich ihre Bewegungen praktisch auf das geringste Maß beschränken sollen. Aber auf dem Gebiete der Pädagogik trennen sich trotzdem die Meinungen scharf. Und so nimmt der Verfasser in dem zweiten Teile seines Werkes, dem praktisch-methodischen Teile, einen Standpunkt ein, der allerdings von dem der genannten Fortschrittler beträchtlich abweicht. Er meint, daß die Finger trotz allem beim Beginne des technischen Studiums eine gründliche Sonderschulung nach dem alten bekannten Verfahren erhalten müssen. Das alte Heben und Senken bei möglichst ruhiger Hand wird als die eigentliche Vorbedingung einer Fingertechnik betrachtet, und auch die Unterarmrollung soll dabei ausgeschaltet bleiben. Sein pädagogischer Standpunkt erscheint am klarsten in dem folgenden Satze (S. 45): „Der Weg zur Höhe der Meisterschaft hat besonders zu Anfang oft eine Richtung einzuschlagen, welche nicht unmittelbar dem Ziele zugewendet ist." Diesen Grundsatz halte ich für nicht zweckmäßig. Ich bin der Überzeugung, daß, wenn der Virtuos zu einer Skala alle Bewegungsmöglichkeiten seines Armes heranzieht, wie er es in der Tat stets tut, daß es dann der Anfänger nicht nur nicht tun darf, sondern gerade, wenn er es aus Unbeholfenheit unterläßt, auf diese Hilfsmittel hingewiesen werden muß. Auch diese Frage ist wohl nie autoritativ zu entscheiden, und es läßt sich auch nicht erfahrungsgemäß beweisen, welcher Weg der richtige ist. Tatsache ist, daß kein fertiger Spieler so spielt, wie es in den technischen Anweisungen der Bücher des 19. Jahrhunderts zu lesen steht. Meine Überzeugung ist es, daß ein Spieler um so eher zu technischer Fertigkeit gelangt, als er diese Anweisungen ignoriert, während er die der modernen Lehre, die des Tetzelschen Buches zum größten Teile eingeschlossen, immer anwendungsfähig finden wird.

Tetzels Werk ist in jeder Hinsicht durch die Tätigkeit der genannten „modernen" Autoren bedingt; sie soll als eine Abwehrschrift gegen ihre Übertreibungen gelten. Diese Abwehr, deren Notwendigkeit zweifelhaft erscheint, hätte weit sachlicher und unpersönlicher gehalten sein können. Der Verfasser scheint nicht zugestehen zu wollen, daß er, wie wir alle, auf die hervorragende Wichtigkeit und die Art der Armtätigkeit erst durch jene ihm so unsympathischen Autoren hingewiesen wurde. Er stellt es so dar, als ob das, was sie vorbringen, altbekanntes Wissen sei, um das weiter kein

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Geschrei erhoben zu werden brauchte. Eine solche Verkennung der geschichtlichen Tatsachen ist bedauerlich. Tetzels Werk hat andererseits aber genügend Vorzüge, vor allem eine sehr klare Darstellung, daß ich es jedem, der den hier erörterten Fragen Interesse entgegenbringt, neben den Büchern Steinhausens und Breithaupts zum Studium empfehle.

281. **A. Sartorio:** Modern Method for the Pianoforte. op. 342. Book I. Verlag: The B. F. Wood Music Co., Boston. (Mk. 1.50.)

Eine Klavierschule wie tausend andere, die mir nur deshalb erwähnenswert scheint, weil man aus ihr abermals ersieht, daß immer noch Pädagogen das Problem des Klavierspiels gelöst zu haben glauben, wenn sie ein paar Fingerübungen und ein paar Stückchen zusammengestellt und ein paar abgegriffene, nichtssagende, ja verkehrte Bemerkungen über die technische Ausführung beigefügt haben. Der Verfasser gibt an, „die meisten der modernen Schulen" zuvor geprüft zu haben; nun, was ich in diesen Werken Bedeutsames fand, vermisse ich bei Sartorio in überraschender Vollständigkeit. Hat der Verfasser wirklich die Werke Steinhausens, Breithaupts, Scharwenkas, Riemanns studiert? Wenn ja, so ist es um so bedenklicher, daß er nichts verwertbares darin fand. Hermann Wetzel

282. **August Enna:** Klaverstykker No. 1—5. (Mk. 5.50.) Verlag: Wilhelm Hansen, Kopenhagen und Leipzig.

Diese neuen Klavierstücke des bekannten dänischen Komponisten zeigen sein schöpferisches Vermögen nicht im besten Lichte. Gewandt, klaviermäßig, zu einem gewissen Grade effektvoll muß seine Schreibweise wohl genannt werden, aber es gelingt ihm nicht recht, aus der Glätte des Salonstils herauszukommen, und hie und da unterlaufen ihm auch Trivialitäten. Am besten gelungen ist unstreitig das Intermezzo (No. 3), in dem man geistvolle und persönliche Züge findet; die anderen Stücke (Impromptu-Etüde, Valse, Romanze, Capriccio) sind zu schablonenhaft und entbehren zu sehr des Gepräges einer neuen und eigenartigen Erfindung, um nachhaltig interessieren zu können.

283. **Ludwig Schytte:** Melodische Vortragsstudien in allen Tonarten. op. 159. Heft 1—2. (je Mk. 2.50.) — Studien in Ornamentik und Dynamik. op. 161. Heft 1—2. (je Mk. 2.—.) — Die Kunst auf dem Klavier zu singen. op. 162. Heft 1—2. (je Mk. 1.75.) Verlag: Wilhelm Hansen, Kopenhagen und Leipzig.

Obwohl diese Klavierstudienwerke des vor kurzem verstorbenen ausgezeichneten Pädagogen zu rein didaktischen Zwecken komponiert und zusammengestellt sind, wird der Musiker doch seine helle Freude an ihnen haben können. Dies gilt vor allem von den so anspruchslos hervortretenden Originalkompositionen op. 159 und op. 161, die in entzückender Weise nordische Schlichtheit mit wienerischer Anmut verbinden. Op. 162 enthält nur Bearbeitungen verschiedener geeigneter klassischer Opernbruchstücke. Wir können besonders Schytte's eigene (letzte?) Arbeiten als vorzügliches Studienmaterial (mittelschwerer Stufe) bestens empfehlen. Knud Harder

284. **Richard Bartmuß:** „Die Apostel in Philippi." Kantate. op. 50. Verlag: Vandenhoek & Ruprecht, Göttingen. (Mk. 4.—)

Der Arbeit ist hübsche Melodik, gefällige Form und strikte Beibehaltung des seit Jahrzehnten bewährten Kirchenmusikstiles nachzurühmen. Das letzte Drittel dieses Ruhmes kann manchem zweifelhaft erscheinen, aber die früheren Beiträge des tüchtigen Tonsetzers für die Musica sacra haben in dieser Stilart Beifall gefunden, und so ist zu erwarten, daß auch die neuen „Apostel" ihre musikalische Mission erfüllen werden.

285. **Herman Hutter:** „Völkergebet", Elegie für Männerchor und Orchester. Verlag: Fr. Kistner, Leipzig. (Mk. 4.—)

Zu Karl Stielers schönem, von hohlem Pathos freiem Gedichte hat Hermann Hutter edle, charaktervolle Melodieen erfunden. Das Werk atmet Wohlklang, und trotzdem der Tonsetzer die verschiedenen Gedanken der Dichtung scharf differenzierend zu illustrieren sucht und, wo er nur irgend kann, tonmalerische Wirkungen anstrebt, fällt das Ganze nicht auseinander. Es wahrt die Einheitlichkeit und zeigt überall Fluß. Außerdem ist es nicht übertrieben schwer, verlangt aber seines Charakters wegen einen numerisch starken Chor.

286. **Robert Fuchs:** Drei vierstimmige Frauenchöre mit Harfe oder Klavier. op. 84. Verlag: A. Robitschek, Leipzig. (je Mk. 2.50.)

Die drei Gedichte von Fr. W. Weber: „Marienblumen" sind bei aller Schlichtheit der Melodie und leichter Sanglichkeit so reizvoll vertont, daß man nicht müde wird, diese Musik zu spielen und zu hören. Den Frauenchor überkommt leicht eine gewisse Monotonie der Farbe, aber abwechslungsreiche Harmonik hilft leicht über dieses Manko hinweg, und bei Fuchs ist nichts mehr davon zu spüren. Diese aufs feinste ausgearbeiteten Miniaturen werden sicher viel Anklang finden.

287. **Otto Barblan:** „Post tenebras lux." Kantate. op. 20. Verlag: J. B. Rotschy, Genf. (Fr. 4.—)

Das Calvin-Jubiläum in der Schweiz hat mit dieser Kantate ein Werk hervorgebracht, das viel besser ist, als es als Gelegenheitsmusik zu sein berechtigt wäre. Der polyphone Satz ist plastisch und mit reichem, doch immer logisch aneinander gefügtem ornamentalen Schmuck versehen. Die Choralstrophen weisen eine meisterhafte Harmonisierung auf, und in den Sologesängen blüht eine prachtvolle Lyrik auf. Das Werk ist so angelegt, daß es auch andern kirchlichen Feiern dienen kann und hoffentlich findet es Interessenten. Seine Qualitäten verdienten es.

288. **Ernst Eduard Taubert:** Festpsalm für gemischten Chor, Orgel und Orchester. op. 72. Verlag: Raabe & Plothow, Berlin. (Mk. 3.—)

289. **Franziskus Nagler:** Vier Motetten für gemischten Chor. op. 46. Verlag: Chr. Friedr. Vieweg, Groß-Lichterfelde (je Mk. 0.60.)

Dem gemischten Chor führen Taubert und Nagler neues schätzenswertes Material zu. Die Naglerschen Motetten sind für einfache Verhältnisse gedacht und dürften in diesen wegen ihrer gesunden Tonsprache gute Dienste leisten. Der Taubertsche Festpsalm klingt feierlich und würdig. Rudolf Bilke

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

KRITIK

OPER

BERLIN: Die Gura-Oper hat von den 60 Abenden, die ihr in diesem Sommer zur Verfügung standen, nicht weniger als 50 Richard Wagner gewidmet; davon entfielen 20 auf die fünfmalige Wiedergabe des „Ring des Nibelungen", 10 auf „Lohengrin", je 8 auf die „Meistersinger von Nürnberg" und „Tannhäuser" und 4 auf „Tristan und Isolde". Natürlich machte sich hierdurch die unausbleibliche Überanstrengung geltend, nicht bloß beim Blüthner-Orchester, besonders wenn dieses nicht von Josef Stransky geleitet wurde, sondern bei dem überhaupt wenig leistungsfähigen Chor und dem ständigen Solistenpersonal. Aber Vorstellungen wie die dritte Aufführung der „Götterdämmerung" und die erste des „Tristan", auch die „Lohengrin"-Aufführung mit Dr. von Bary erhoben sich weit über das Niveau tüchtiger Leistungen und boten teilweise unvergeßliche Eindrücke. Nicht vergessen sei es auch Direktor Gura, daß er die beiden letzten „Ring"-Aufführungen zu echt volkstümlichen Preisen veranstaltet hat, wofür freilich die Besetzung namentlich des Wotan keineswegs erstklassig war. In der zweiten hier zu besprechenden Hälfte der Spielzeit gelangten neueinstudiert nur noch die „Fledermaus" von Johann Strauß, die Oberregisseur Strickrodt-Zürich hübsch inszeniert und auf einen flotten Ton abgestimmt hatte (zweimal), „Tristan und Isolde" und Verdi's „Troubadour" (einmal) zur Aufführung. Besondere Erwähnung verdienen folgende Künstler. Martha Leffler-Burckard (Wiesbaden) erregte einen hier ungewöhnlichen Enthusiasmus als Brünnhilde, namentlich in der „Götterdämmerung", und als Isolde. Gegen ihre Leistung mußte Alice Guszalewicz' Isolde, die manches Imponierende bot, doch abfallen. Anni Gura-Hummel, die als Elisabeth, Elsa und Sieglinde mit Recht wieder sehr gefeiert wurde, verstand sogar als Gutrune zu interessieren; ihr Evchen aber ist zu ernst. Luise Petzl (Hamburg), die als Rosalinde etwas zu schwerfällig gewesen war, verblüffte als Leonore im „Troubadour" geradezu durch die Schönheit und dramatische Kraft ihrer üppigen Stimme. Frau Langendorff (New York) hatte als Ortrud, Brangäne und Azucena reichlich Gelegenheit, ihre große, vortrefflich geschulte Stimme und ihr höchst temperamentvolles Spiel ins rechte Licht zu setzen. Als Brangäne fiel Eva Knoch (Braunschweig) durch ihr prächtiges, leider aber nicht genügend kultiviertes Material auf. Für Jacques Urlus (Leipzig) vermag ich mich nicht zu begeistern; bei seinem Siegmund, Tristan und Walther Stolzing fielen sein Tremolieren und seine schlechte Aussprache ungünstig ins Gewicht. Heinrich Knote (München) ist als Sänger zu ungleichmäßig, kehrt sich auch zu wenig an die Notenwerte und Regievorschriften Wagners; sehr Schönes bot er in der „Götterdämmerung" und in den „Meistersingern", weit weniger gefiel er im „Siegfried" und im „Troubadour". Während Dr. von Bary (Dresden) als Tristan zu wenig den Sänger herauskehrte, war er in jeder Hinsicht ein geradezu idealer Lohengrin. Nicht besonders disponiert war Fritz Vogelstrom als Walther Stolzing; wenn er diese Rolle im nächsten Jahre in Bayreuth geben soll, wird er auch seine Auffassung noch sehr korrigieren müssen. Herr vom Scheidt (Hamburg), der als Frosch in der „Fledermaus" ungemein belustigend gewirkt hatte, gab einen höchst gemütvollen, fein durchgearbeiteten Hans Sachs und imponierte durch Gesang und Spiel als Telramund und Kurwenal. Ungemeine Fortschritte hat Robert Leonhardt (Brünn) als Sänger gemacht; zudem ist er ein höchst intelligenter Darsteller. Sein Beckmesser kann geradezu als mustergültig angesehen werden und in der Hauptsache auch sein Alberich. Rudolf Wittekopf (Breslau) bot sein bestes als König Marke und Hunding. Als Hagen war Herr Rabot, sonst ein ganz tüchtiger Sänger, schwach; seinem Baß fehlt die durchaus nötige dunkle Färbung. Walther Soomer, der in Bayreuth den Hans Sachs singen soll, verkörperte diese Rolle in der letzten Vorstellung der Gura-Oper. So wohllautend auch sein weicher, besonders in der Höhe leicht ansprechender Bariton klingt, so trefflich er ihn auch behandelt, so durchdacht auch sein Spiel ist, er ist doch noch kein Sachs: er faßt ihn viel zu wenig kernig, gar zu weichlich auf und hält sich besonders im ersten Akt gar zu sehr in der Reserve, statt kräftig hervorzutreten. Wilhelm Altmann

LONDON: In diesem Jahre haben die Londoner zwei parallel laufende Opersaisons gehabt: die eine in Covent-Garden, die sich Königliche Oper nennt, und die andere in His Majesty's Theatre, die von Thomas Beecham geleitet wurde. Die Königliche Oper hat 84 Vorstellungen gegeben und eine Neuheit herausgebracht, Laparra's „Habanera"; im übrigen wurde der Spielplan ganz von der italienischen Oper beherrscht. Diesmal fehlte der äußere Glanz den Vorstellungen, da die Trauer um den dahingeschiedenen Herrscher das Tragen von hellen Toiletten und Juwelen verbot. Es fanden 48 italienische, 25 französische und 10 deutsche Opernaufführungen statt. Die deutschen Aufführungen beschränkten sich auf eine zweimalige Wiedergabe von Wagners „Ring" und auf zwei Vorstellungen von „Tristan und Isolde". Die offizielle Liste der anderen Abende stellt sich wie folgt: „Traviata" siebenmal, „Bohème", „Samson und Dalila" und „Barbier von Sevilla" sechsmal, „Faust", „Lakmé", „Madame Butterfly", „Rigoletto" und „Aida" fünfmal, „Louise" viermal, „Pelleas und Melisande", „Teß", „Tosca" und „Die Hugenotten" dreimal, „Habanera" und „Manon Lescaut" zweimal. Vorstellungen von besonderem Glanze waren die der „Lakmé", die hauptsächlich wegen Luisa Tetrazzini gegeben wurde, „Madame Butterfly", in der sich Emmy Destinn auszeichnete, und „Traviata", in der Nellie Melba bewies, daß ihre Stimme den alten Glanz bewahrt hat. Puccini's Opern wurden sehr gut besucht, standen aber, da die Hauptrollen nicht besonders gut besetzt waren, nicht im Vordergrund. Von den Tenören müssen Zerola und R. Martin, von den Baritons Sammarco und Baklanow, von den Bässen Marcoux und Murray Davey hervorgehoben werden. Baron Erlangers italienische Oper „Teß" fand bei vorzüglicher Aufführung allgemeinen Anklang. Weniger Beifall fand trotz vorzüglicher Auf-

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

führung Laparra's „La Habanera", eine spanische Bauerntragödie, mit einer nur die Stimmung malenden Musik. — Mr. Beecham hatte es in His Majesty's Theatre unternommen, nach 30jähriger Unterbrechung wieder einmal in London die „Fledermaus" zu bringen, die siebenmal aufgeführt wurde, und zwar mit gutem Erfolg. Richard Strauß' „Feuersnot" wurde mit Maud Fay aus München und Mark Oster aus Breslau in den Hauptrollen mustergültig wiedergegeben. Die Chöre waren frisch und die kleineren Rollen gut besetzt, so daß man von einem starken Erfolg trotz einiger absprechenden englischen Kritiken reden darf. Die „Entführung aus dem Serail" wurde viermal, „Cosi fan tutte" dreimal, „Werther" und Mozarts „Schauspieldirektor" je einmal aufgeführt. F. A. Breuer

MÜNCHEN: An Interessantem gab es nur eine Neueinstudierung der „Feen" im Rahmen des Prinzregententheaters. Gewiß gut gemeint und mit viel Mühe vorbereitet. Allein diese Mühe ist so ziemlich vertan. Musikhistorisch, entwickelungsgeschichtlich merkwürdig und beachtenswert; von der dramatischen und musikalischen Seite genommen eben durch Wagner selbst, den eigentlichen und späteren Wagner, uns heute recht unleidlich geworden. Es ist nicht Gleichgültigkeit allein, die man, insbesondere bei öfterem Hören, empfindet; es ist ein direktes Unbehagen, daß die Musik eines Mannes, den wir als den Meister höchster dramatischer Ausdrucks- und Wirkungskraft verehren, uns hier auch nicht ein einziges Mal die Ahnung seiner künftigen Größe vermitteln will; daß man nicht einen Moment von Tönen echter Innerlichkeit gepackt wird. Als Jugendwerk bleibt es immer erstaunlich und der Bewunderung in seiner Art wert; zu dauerndem Leben ist es für uns heute nicht mehr zu erwecken. Herr Günther-Braun war stimmlich und im Spiel ein recht anmutender Arindal; die Damen Fay, Burk-Berger und Bosetti, die Herren Kuhn, Brodersen, Schreiner und Gillmann trugen ihr Teil zum äußeren Gelingen des Experimentes bei. Daß der Gesamteindruck so wenig befriedigte, daran war zum Teil auch die Inszenierung schuld. An unserem Hoftheater spukt der Geist des Künstlertheaters und reizt zu zeitgemäßer Nachahmung; manch wirklich Wohlgelungenes ist seiner Einwirkung zu verdanken, aber auch manches Mißverstehen. Die Prinzipien des Künstlertheaters lassen sich nicht so ganz ohne weiteres auf ein anderes Theater übertragen, und wenn sie übertragen werden, bedarf es des feinsten Stil- und Farbengefühles; beides mangelte bedenklich, als die Hauptbühnenbilder der „Feen" entworfen wurden; es lief sogar einiges künstlerisch Unmögliche mit unter. So vermochte bei alledem selbst eines Mottl freudige Hingabe den Abend nicht zu retten; die „Feen" taten das, was Feen schicklicherweise nie und nimmer tun sollten: sie langweilten entsetzlich. Dr. Eduard Wahl

STOCKHOLM: Während der verflossenen Saison, der zweiten unter Leitung Albert Ranft's, sind drei Novitäten vorgeführt worden. „Pique Dame" von Tschaikowsky erlebte nur wenige Vorstellungen, trotzdem die Damen Jungstedt und Oscàr in den weiblichen Hauptrollen Ausgezeichnetes leisteten. Freundlichere Aufnahme fand der witzige Einakter „Versiegelt" von Leo Blech, in dem Frau Oscàr als findige Witwe glänzende Triumphe feierte. Das Hauptereignis des Spieljahres war aber die Uraufführung von „Arnljot", Musikdrama in drei Akten, Text und Musik von Peterson-Berger. Der historische Held des Dramas, der trotzige Jämtländer Arnljot — Jämtland ist eine Provinz in Nord-Schweden —, wird aus seinem Lande verjagt und fällt unter dem Banner des norwegischen Königs Olaf in der Schlacht am Sticklastod (1030). Die Musik, zum großen Teil auf jämtländischen Motiven aufgebaut, ist voll volkstümlicher Anmut, leidet aber unter einer gewissen Heterogenität der Erfindung. Das Werk, vom Komponisten in überaus schöner Weise inszeniert, hatte großen Erfolg beim Publikum, um den Herr Strömberg (Arnljot), die Damen Claussen und Oscàr sich sehr verdient machten. — Eine Reprise des „Tristan" mit Menzinsky in der Titelpartie ist noch zu verzeichnen. Ansgar Roth

KONZERT

CHICAGO: Die musikalische Entwickelung unserer Stadt geht mit raschen Schritten vorwärts. Im November d. J. erhalten wir hier eine eigene „Große Oper" unter Andreas Dippels Direktion; eine große Opernschule ist bereits eröffnet, um das Chormaterial aus eigenen Kräften heranzubilden. — Das Thomas-Orchester (Leiter: Friedrich Stock) hat eine sehr erfolgreiche Saison hinter sich. Es sind einige Wechsel im Personal eingetreten: für die Stelle des ersten Konzertmeisters ist Hans Letz engagiert, Hugo Kortschak als zweiter; der bisherige zweite Konzertmeister Ludwig Becker (ein vorzüglicher Solist) will seine Tätigkeit dem Lehrfach zuwenden. — Sehr interessant und ein Zeichen des Fortschrittes ist auch das Emporwachsen einer ganzen Reihe von Symphonie-Orchestern im Westen, so in St. Paul, Minneapolis, Seattle u. a. Eugen Käuffer

MÜNCHEN: Gelegentlich meines Berichtes über das Richard Strauß-Fest bemerkte ich schon, daß ich nach Abschluß der Musikveranstaltungen in der Festhalle der Ausstellung München 1910 im Zusammenhang einiges über das ganze Unternehmen sagen möchte; so sei hier über das Schumann-Fest nur wiedergegeben, was mir, der ich an der Teilnahme verhindert war, mein Herr Vertreter berichtete. Die Konzerte verliefen, wie vorauszusehen war: relativ gelungen die Kammermusik-Veranstaltungen im Künstlertheater, das für intime Musikwirkungen sich als sehr geeignet erwies; unmöglich die großen Orchesterkonzerte, weil der dabei benutzte Raum, die neue „Musikfesthalle" der Ausstellung, an sich schon für jeden ernsthaften Musikkult ungeeignet, geradezu geschaffen scheinen mußte, den feinen und köstlichen Poeten Schumann mit Keulen totzuschlagen. Ausgerechnet in dieser entsetzlich fühllosen, stimmungskalten Bahnhofshalle mit Glasdach und Eisenrippen Schumann zu spielen, ein Schumann-Fest zu feiern unter dem ausdrücklichen Anspruch, etwas Besonderes, Neuartiges und Vollendetes zu geben, ist eine Sünde wider den guten Geschmack, die der sogenannten Kunststadt München zu großer Unehre gereicht.

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

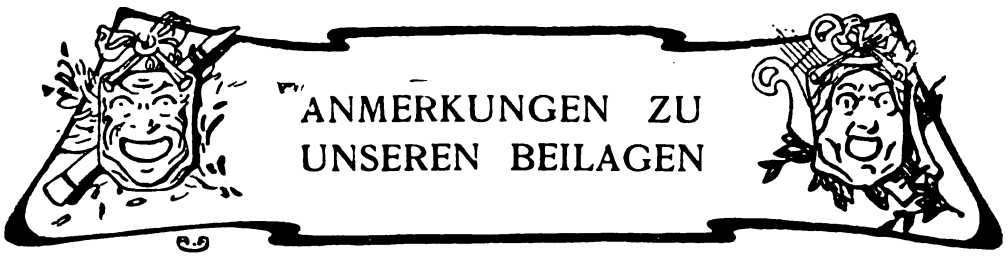
Im ersten Orchesterkonzert dirigierte Ferdinand Löwe in meisterhafter Weise die B-dur und die d-moll Symphonie; Wilhelm Backhaus spielte in seiner bekannten technischen Vollendung das Klavierkonzert in a-moll. Das zweite Orchesterkonzert wurde ausgefüllt von einer Konzertaufführung des „Manfred", bei der ebenfalls der unglückliche Riesenraum eine tiefere Wirkung verhinderte. Auch werden diejenigen, die sich Possarts unvergleichlicher Leistung gerade im „Manfred" erinnern, Ferdinand Gregoris an sich vortreffliche Rezitation vielleicht ein wenig zu weich angelegt gefunden haben; die Nebenrollen waren durch Mitglieder der Schauspielschule König besetzt. Unter den Solisten, den Damen Kaempfert und Cahier, den Herren Buysson und Heinemann, ragte insbesondere Frau Cahier hervor. Im Chorpart zeichnete sich der Augsburger Oratorienverein aus; das Konzertvereins-Orchester unter Ferdinand Löwe hielt sich vorzüglich. In der Programmzusammenstellung der beiden Morgenkonzerte vernachlässigte man allzusehr die überragende Bedeutung Schumanns als Klavierkomponist; Backhaus spielte die „Phantasiestücke"; das Letzte und Höchste Schumannschen Wesens blieb ihm und dem Hörer dabei verschlossen. Die Lieder und Zwiegesänge fanden in Anna Kaempfert (die für Frau Cahnbley eintrat), in der auch hier vortrefflichen Frau Cahier, ferner in den Herren Jean Buysson und Alexander Heinemann geschmackvolle und hingebende Interpreten. Vielleicht den reinsten Genuß aber gewährten die Vorträge des Petri-Quartetts aus Dresden, das das A-dur Quartett und, zusammen mit Backhaus am Flügel, das Klavierquartett in Es-dur in überaus feiner und verständnisvoller Weise zum Erklingen brachte. Noch sei der verdienstvollen Mitwirkung des Wiener a cappella-Chors gedacht, der unter seinem Dirigenten Eugen Thomas drei kurze a cappella-Chöre gut nüanciert und ziseliert sang. Alles in allem: viel anerkennenswerte Leistungen der einzelnen; eine Feier, würdig des unvergleichlichen Tonpoeten Schumann, war es nicht.

Dr. Eduard Wahl

SALZBURG: Die Mozartfeier in Salzburg (vom 29. Juli bis 6. August 1910). Die internationale Stiftung Mozarteum hat in diesem Jahr zu sechs Festvorstellungen im Stadttheater (je drei Aufführungen der „Zauberflöte" und drei des „Don Giovanni") und sechs Festkonzerten in der aula academica eingeladen. Den Abschluß des Festes sollte die Grundsteinlegung für ihr neues Gebäude bilden. Dies wird ein Archiv und Museum enthalten für alles, was mit Mozart im Zusammenhang steht, ferner einen Konzertsaal und Räume für die Salzburger Musikschule. Das Fest begann unter großer Teilnahme eines internationalen Publikums mit einer Aufführung der „Zauberflöte" unter der Leitung des Hofkapellmeisters Mikorey-Dessau, der als Ersatz für den leider erkrankten Ernst von Schuch eingesprungen war. Die besten Leistungen boten Frida Hempel-Berlin als „Königin der Nacht", Leo Slezak-Wien als „Tamino" und Johanna Gadsky-Tauscher aus New York als „Pamina"; ebenso sind die „drei Damen" mit Lilli Lehmann, die „drei Knaben" mit Frl. von Schuch an der Spitze rühmlichst zu nennen. Das übrige Ensemble bot meist Gutes. Als Orchester waren für alle Veranstaltungen die Wiener Philharmoniker gewonnen worden. An dem ersten Abend standen sie freilich unter Mikoreys Hand nicht ganz auf der Höhe ihrer Leistungsfähigkeit. Diese entfaltete sich erst tags darauf unter Mucks vornehmer und ruhiger Leitung in „Don Giovanni". In dieser Vorstellung wetteiferten die Damen Lilli Lehmann (Donna Anna), Gadsky-Tauscher (Donna Elvira) und Geraldine Farrar (Zerlina) mit den Herren Scotti aus New York (Don Juan), Maikl aus Wien (Don Octavio) und de Segurola aus New York (Leporello). Besonders diese Rolle des in Deutschland fast unbekannten Künstlers war eine Meisterleistung. Auch die anderen Partieen waren trefflich besetzt, und ich muß gestehen, daß ich eine Aufführung von solcher Vollendung kaum für möglich gehalten habe. Besonderer Dank dafür gebührt Lilli Lehmann, die nicht nur als Sängerin, sondern auch als Regisseurin und Bearbeiterin diesen Vorstellungen die Würde ihrer eigenen vornehmen künstlerischen Persönlichkeit verlieh. Zwischen den Aufführungen der „Zauberflöte" und des „Don Giovanni" brachte das erste Festkonzert als Hauptwerk das „Requiem". Diese Aufführung sowie die des vorangestellten Psalms „Laudate pueri" und der Motette „Ave verum corpus" durch Salzburger Vereine unter der Leitung des Mozarteums-Direktors Reiter war anerkennenswert und tüchtig. Auf bedeutender künstlerischer Höhe standen die drei Kammermusik-Konzerte, um die sich das ausgezeichnete Fitzner-Quartett aus Wien, Mitglieder der Wiener Philharmoniker, der Geiger Karl Flesch und der Pianist Ernst von Dohnányi verdient gemacht haben. Neben der Aufführung des „Don Giovanni" bildeten die beiden Festkonzerte der Wiener Philharmoniker unter Mucks prächtiger Leitung die Höhepunkte des Festes. Vier Symphonieen, das Violinkonzert A-dur (von Karl Flesch meisterhaft gespielt), das selten gehörte Konzert für Flöte, Harfe und Orchester und das von Marie Gabrielle Leschetizky vorgetragene Klavierkonzert d-moll standen auf dem Programm dieser beiden Konzerte. Dazu gesellte sich als Gesangssolistin Lilli Lehmann mit einer Arie der Fiordiligi aus „Cosi fan tutte", nach deren virtuoser Durchführung sie Gegenstand begeisterter Ovationen wurde. Den letzten Festtag leitete ein feierlicher Gottesdienst im Dom ein; währenddessen wurden von den Salzburger Vereinen unter Reiters Leitung die große Credo-Messe und das herrliche „Halleluja" durch Lilli Lehmann zur Aufführung gebracht. Danach fand die feierliche Grundsteinlegung des neuen Mozarteumsgebäudes in Beisein des Erzherzogs Eugen als Vertreters des Kaisers Franz Josef statt. Damit hatte die diesjährige Mozartfeier in Salzburg ihren festlichen Abschluß gefunden, und es ist auf Grund der erzielten großen künstlerischen Erfolge zu wünschen und zu hoffen, daß diese Mozartfeiern sich zu einer dauernden Bereicherung unseres musikalischen Lebens gestalten lassen Salzburg selbst und seinem größten Sohn zu Ehren.

August Richard

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Die beiden nächsten Hefte der „Musik“ werden Sonderpublikationen und stehen als solche in ihrem Bilderteil mit dem Aufsatzteil in engem Zusammenhang. Infolgedessen gedenken wir an dieser Stelle schon heute zweier schaffenden Künstler, deren 75. Geburtstag erst in den Oktober fällt, zweier Meister von Weltruf, die in ungeminderter Kraft und Geistesfrische unter uns weilen, und über deren Bedeutung den Lesern dieser Zeitschrift nichts mehr gesagt zu werden braucht: Felix Draeseke (7. Oktober) und Camille Saint-Saëns (9. Oktober). Das prachtvolle Porträt des deutschen Tonsetzers ist nach dem von der Stadt Dresden angekauften, im Jahre 1907 vollendeten Gemälde von Prof. Robert Sterl gefertigt, das, wie uns Altmeister Draeseke freundlichst mitteilt, alle anderen von ihm existierenden bildlichen Darstellungen an Treue und künstlerischem Wert bei weitem überragt. Die photographische Aufnahme des französischen Meisters stammt gleichfalls aus neuerer Zeit.

Zur Erinnerung an den 90. Geburtstag von Georg Vierling (geb. 5. September zu Frankenthal in der Pfalz) bringen wir sein Porträt, das den besonders um die Vokalmusik hochverdienten Tonsetzer im Ornat eines Mitglieds der Berliner Akademie darstellt, der er vom Jahre 1882 bis zu seinem 1901 erfolgten Tode angehörte. Von Vierlings einst vielaufgeführten Chorwerken sind neben dem 137. Psalm, der „Zechkantate“ und „Zur Weinlese“ an erster Stelle zu nennen: „Hero und Leander“, „Der Raub der Sabinerinnen“, „Alarichs Tod“ und „Konstantin“.

In einer Zeit, in der dem Operettenmoloch allenthalben geopfert wird, ist es vielleicht nicht unangebracht, eines Hauptvertreters der „musiquette“ zu gedenken: Jacques Offenbachs. Seit dem Hinscheiden des blendenden, witzigen, geistreichen musikalischen Karikaturenzeichners des zweiten französischen Kaiserreichs, des unvergleichlichen „musikalischen Pamphletisten“, sind am 5. Oktober 20 Jahre verstrichen. Eine zeitgenössische Karikatur „Jacques Offenbach und die Theaterdirektoren“ führt uns in ergötzlicher Weise den siegesbewußten, heißumworbenen Schöpfer der „Schönen Helena“ und die antichambrierenden, sonst so unnahbaren Herrscher im Reiche Thaliens vor. „Tout comme chez nous“, ist man versucht dabei auszurufen.

Es folgt ein Porträt von Jenny Lind, der „schwedischen Nachtigall“, einer der größten Sängerinnen aller Zeiten, seit deren Geburt am 6. Oktober 90 Jahre verflossen sind.

Den Schluß bildet eine Wiedergabe des am 28. Juni in Heiligenstadt bei Wien enthüllten Beethoven-Denkmals, einer Schöpfung des im Jahre 1902 verstorbenen Wiener Bildhauers Robert Weigl. Das in idyllischer Lage im Heiligenstädter Parke aufgestellte Monument ist in Carraramarmor ausgeführt und 2 Meter 15 Zentimeter hoch. Beethoven ist in der Kleidung seiner Zeit, barhaupt. Er schreitet mächtig gegen den Wind aus, Stock und Hut in den auf dem Rücken verschränkten Händen. Die Architektur Robert Oerleys bildet einen elliptischen, vorne offenen Platz, den eine in Stufen sich leicht verjüngende niedere Steinwand einfaßt. Auf diesem Halbrund erheben sich acht viereckige, schlanke Pfeiler, oben durch ein fein profiliertes Gesims untereinander im Bogen verbunden. Wie uns Weigls Witwe liebenswürdigerweise mitteilt, ist das Denkmal nach einem hinterlassenen, ein Meter hohen Modell des Bildhauers ausgeführt worden. Sein „Beethoven“ war schon im Modell als seine bedeutendste Arbeit anerkannt und hat sich nun auch in der Ausführung im Großen als monumentales Kunstwerk bewährt. Auch seine anderen Arbeiten, so besonders seine Musiker-Statuetten, darunter Schubert, Mozart und Haydn, zeichnen sich durch einen eigenen Reiz der Auffassung und Gestaltung aus. Weigl ruht jetzt in einem ihm von der Stadt Wien gewidmeten Ehrengrabe, in der Nähe Beethovens, dessen Gestalt ihn während seiner ganzen Künstlerlaufbahn beschäftigte. Heiligenstadt besitzt übrigens jetzt zwei Beethovendenkmäler, die uns daran erinnern, wie gern der Meister in der ehemaligen Sommerfrische geweilt hat. Das erste wurde im Juni 1863 enthüllt.

Nachdruck nur mit ausdrücklicher Erlaubnis des Verlages gestattet

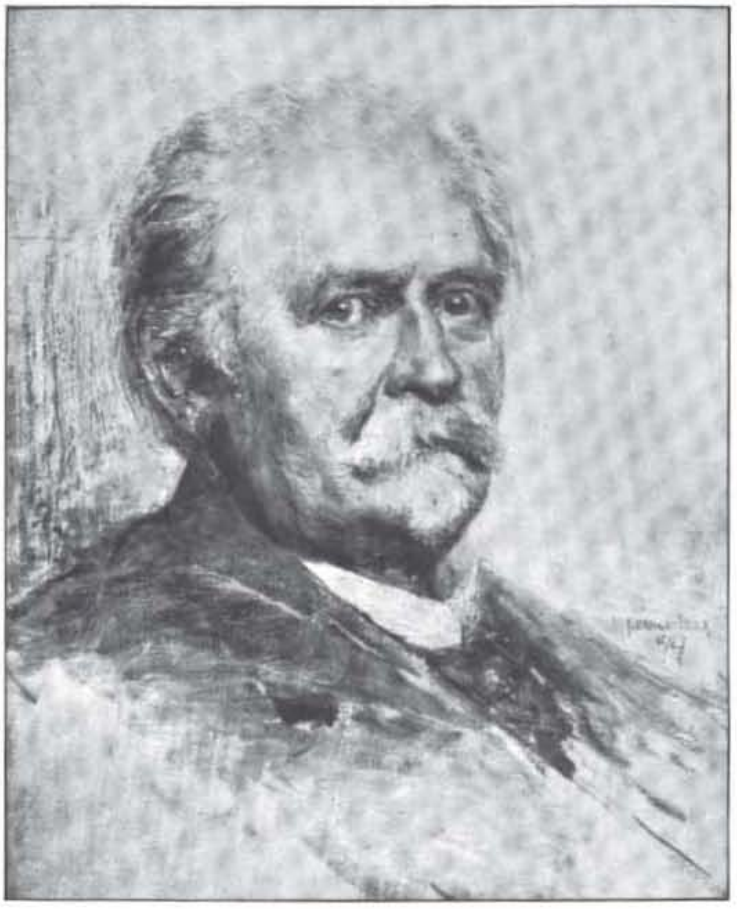
Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten

Für die Zurücksendung unverlangter oder nicht angemeldeter Manuskripte, falls ihnen nicht genügend Porto beiliegt, übernimmt die Redaktion keine Garantie. Schwer leserliche Manuskripte werden ungeprüft zurückgesandt.

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster
Berlin W 57, Bülowstrasse 107 I

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



Max Fischer, Dresden, phot.



IX. 23

FELIX DRAESEKE
* 7. Oktober 1835
Nach dem Gemälde von Robert Sterl

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



CAMILLE SAINT-SAËNS
✶ 9. Oktober 1835

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



E. Bieber, Berlin, phot.



IX. 23

GEORG VIERLING
* 5. September 1820

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



JACQUES OFFENBACH UND
DIE THEATERDIREKTOREN
Zeitgenössische Karikatur

IX. 23

Aus dem musikhistorischen Museum des Herrn
Fr. Nicolas Manskopf in Frankfurt am Main

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



JENNY LIND
* 6. Oktober 1820

IX. 23

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



DAS BEETHOVEN-DENKMAL IN HEILIGENSTADT
VON ROBERT WEIGL

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

DIE MUSIK

MODERNE TONSETZER: HEFT 10

Die Wissenschaft schlägt mit Mathematik und Logik, der Dichtkunst gehört das entschiedene, goldene Wort, andere Künste haben sich die Natur, von der sie die Formen geliehen, zur Schiedsrichterin gestellt, — aber die Musik ist die Waise, deren Vater und Mutter keiner nennen kann. Und vielleicht ist es, daß in dem Geheimnisvollen ihres Ursprungs der Reiz ihrer Schönheit liegt.

Robert Schumann

IX. JAHR 1909/1910 HEFT 24

Zweites Septemberheft

Herausgegeben von Kapellmeister Bernhard Schuster

Verlegt bei Schuster & Loeffler

Berlin W. 57, Bülowstrasse 107

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

INHALT

Paul Mittmann
Philipp Rüfer

Philipp Rüfer
Mein Entwickelungsgang
Offener Brief an den Herausgeber der „Musik"

Georg Richard Kruse
Hugo Kaun

Wilhelm Altmann
Robert Kahn

Revue der Revueen

Besprechungen (Bücher und Musikalien)

Kritik (Oper und Konzert)

Anmerkungen zu unseren Beilagen

Kunstbeilagen

Musikbeilagen

Quartalstitel zum 36. Band der MUSIK

Verzeichnis der Kunstbeilagen des 9. Jahrganges

Nachrichten (Neue Opern, Opernrepertoire, Konzerte, Tageschronik, Totenschau, Aus dem Verlag, Eingelaufene Neuheiten) und Anzeigen

DIE MUSIK erscheint monatlich zweimal. Abonnementspreis für das Quartal 4 Mark. Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mark. Preis des einzelnen Heftes 1 Mark. Vierteljahrseinbanddecken à 1 Mark. Sammelkasten für die Kunstbeilagen des ganzen Jahrgangs 2,50 Mark. Abonnements durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug durch die Post.

Generalvertretung für Frankreich, Belgien und England:
Albert Gutmann, Paris, 106 Boulevard Saint-Germain
Alleinige buchhändlerische Vertretung für
England und Kolonieen: Breitkopf & Härtel, London
54 Great Marlborough Str.
für Amerika: Breitkopf & Härtel, New York
für Frankreich: Costallat & Co., Paris

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

PHILIPP RÜFER

von Paul Mittmann-Breslau

Wissen die meisten musiktreibenden Deutschen, daß mitten unter ihnen ein Jünger und Meister Frau Musikas namens Philipp Rüfer lebt, ein Künstler voll echten Gottesgnadentums, ein Sänger bezwingender Weisen und ein universeller Könner zugleich, der sein ganzes Leben der hehrsten aller Künste verschrieb, ohne daß man's ihm nach Gebühren lohnte? — Viele, ja die meisten wissen es nicht. Musikerschicksal! Und doch verdient Philipp Rüfer, der neidlose, bescheidene und stille, aber für andere um so opferwilligere Künstler noch recht viel vergoldenden Sonnenschein für den Abend seines Lebens. Scheinbar nur floß dieses Leben ruhig dahin; im Innern war es überreich an harten Kämpfen, an Kämpfen und bitteren Sorgen, die allenthalben auftauchten, um ihn der Kunst abtrünnig zu machen, die überall tückisch am Werk waren, um neue Arbeiten zu hindern, zu verzögern und zu bekämpfen. Darum ist es Zeit, endlich einmal an den Berliner Meister, den ausgezeichneten Hochschullehrer und das Mitglied des Königlichen Senats der schönen Künste, Philipp Rüfer, zu erinnern und kritisch Heerschau zu halten über sein Lebenswerk, über die kleinen und großen Poeme, die seine Feder der musikalischen Welt bisher geschenkt hat.

Sein Lebensgang ist schnell erzählt. Am 7. Juni 1844 wurde Rüfer in Lüttich als Sohn eines Musiklehrers und Organisten geboren. Bei seinem Vater fand er den ersten Unterricht. Als dieser die große Begabung des Knaben erkannte, stellte er die musikalischen Unterweisungen ein. Der Knabe sollte vor dem Berufe bewahrt bleiben, der schon dem Vater anstatt erträumten Glückes und Geldes herbste Enttäuschungen gebracht hatte. Doch bei dem jungen Musikantenkinde gab es kein Halten mehr. War auch der Unterricht am Tage aufgegeben, so gab ja die Nacht Zeit und Raum zum Musizieren, und als Philipp nach Aachen geschickt wurde, um dort der deutschen Sprache vollkommen Herr zu werden, betrieb er in jeder freien Stunde derartig eifrige Klavier- und Kompositionsstudien, daß er nach seiner Rückkehr ins Elternhaus endlich den strengen Vater von seiner außer-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

gewöhnlichen Begabung zu überzeugen vermochte. Nun ging es auf das Konservatorium der Vaterstadt und 1867 nach Leipzig zu Moritz Hauptmann. Nach einer zweieinhalb Jahre dauernden Kapellmeistertätigkeit in Essen siedelte Philipp Rüfer voller Hoffnungen nach Berlin über, wo er sich ein eigenes Heim und — Zukunftsschlösser baute. Aber das Leben klopfte mit harten Schlägen an seine Tür; er mußte Frondienste tun, um die Scholle zu erhalten und Brot zu gewinnen, er mußte Opfer über Opfer bringen, anstatt die Früchte eines grenzenlosen Fleißes ernten zu können. Und trotzdem: sein von trüben Schatten oft umwölktes Wirken schuf köstliche Gebilde, schuf Poesieen voll Duft und zartester Farben, voll Kraft und Mark, wie sie nur eines deutschen Meisters Herz entspringen können. Und gerade jetzt, wo alles von neuem nach Melodieen und Klangschönheiten zu lechzen beginnt, gerade jetzt, dünkt es uns, ist die Zeit gekommen, wo Philipp Rüfers reiche, schöne Kunst auf Verständnis und auf liebevolle Würdigung rechnen darf. Deshalb sei sein Schaffen in großen Zügen hier einmal aufgerollt.

Auf jedem musikalischen Gebiete ist Rüfer heimisch. Jedes hat er bebaut; er kennt keine formalen Rätsel und keine technischen Geheimnisse. Der volle Wert dieser kompositorischen Virtuosität offenbart sich dem in Rüfers Partituren Lesenden aber erst beim eingehenden Versenken in die Dichtungen, bei liebevollem Studium, das den Zusammenhang zwischen dem geistigen Gehalte der Schöpfungen und ihrer Sprache zu ergründen sucht. Da zeigt sich's auf Schritt und Tritt und von Takt zu Takt, daß er niemals mit seinen bravourösen Federkünsten kokettiert und jongliert, um Beifall für satztechnische und kontrapunktische Wunder einzuheimsen, sondern daß sie ihm unter allen Umständen nur Mittel zum Zweck sind. Er kennt keine Phrasen, die nach bewährten Rezepten gebraut werden und in lockender Aufmachung nach der Anerkennung der Menge ringen; er schreibt nur nach dem Diktat seines Herzens, im Rhythmus seiner Herzschläge in Leid und Freud'. Deshalb finden wir unter seinen vielen Kompositionen so gar nichts Antiquiertes, so gar nichts, dem man ratlos gegenüberstünde. Und immer wieder taucht deshalb in uns der Gedanke auf: auch für Rüfer kommt einmal die Zeit einer freudigen Anerkennung. Blättern wir nun einmal in seinen Partituren!

Chorwerke und Lieder

Schon op. 7, „Drei Männerchöre" (dem Paulanerchor in Leipzig gewidmet), zeigt des Komponisten technische Eigenart und musikalische Wahrheitsliebe in jedem zum Erklingen kommenden Tone. Die beiden ersten Chöre singen Lenausche Gedichte. Und genau so mild in den Rhythmen, so abgeklärt und verträumt wie die Poesieen des Wortdichters sind, so zart in

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

der Bewegung und in der Farbengebung sind auch Rüfers Klänge. Ruhig und in Andacht versunken, hebt in der „Bitte“ der Chor in homophonen Akkordgängen seinen Sang an, immer ergriffener redend und immer sehnsüchtiger bittend — und doch, welche Steigerung kommt hier zustande, wie verlangend hebt der Aufschwung sich zur Höhe, ohne auch nur ein einziges Mal in heißer Begehrlichkeit sich zu verlieren und dadurch das mondscheinumflossene Bild zu entstellen! Nirgends ein effekthascherischer Federzug, und trotzdem kein toter Punkt; nirgends ein Verlassen der fast feierlichen Rhythmik, und doch welche Abwechselung durch die Wahl harmonischer Mittel! Den zweiten Chor, „Nebel“, beherrscht ein anderer Pulsschlag: das Hoffen auf Frieden, auf Seelenfrieden, ein Ringen, aus den quälenden Niederungen des drückenden f-moll erlöst zu werden, das Bitten, auch die lastende Erinnerung an die Vergangenheit zu verscheuchen. Wie schwerer Atem keucht's hier in den Akkorden; bald sinkt das Piano mutlos zum Flüstern herab, bald will das Fortissimo den Zwang zersprengen, bis endlich, endlich ein milder F-dur Akkord in der Terzlage die Verheißung auf Sonne und Glück verkündet. Und alles dies ist wiederum mit den schlichtesten Akkorden, von kaum einer rhythmischen Rückung unterbrochen, gemalt. Ganz anders singt Rüfer „Im Frühling“ (Gedicht von Leonard Flach). Es hebt mit derselben Herzlichkeit an, die auch Mendelssohns Chorlieder zu Lieblingen der ganzen Welt gemacht hat, und versetzt nach und nach den Sänger von des Lenzes Herrlichkeit selbst in solch jubelvolle Stimmung, daß seine Weise zum glückseligen Frühlingshymnus wird. Hierzu reichen homophone Künste nicht aus, denn der Lenz pocht nicht im starren Takte an die Herzen. Und so jagen denn die Stimmen einander, es quillt und jauchzt und drängt und rüttelt an den Zeitmaßen. Man sollte die Chöre singen! Die Moderne kennt ihresgleichen nicht. — Ganz ähnlich verhält es sich mit op. 13: „Drei gemischte Chöre“, „Der schwere Abend“, „Bitte an den Frühling“ und „Mailied“. Auch sie sind Mendelssohns Chorgesängen nach Art und Wert an die Seite zu stellen, mustergültig im Satz, geistreich im Malen der Bilder mit vokalen Mitteln und warmherzig und ehrlich in allem, was dem Ausdruck dient. Besonders das „Mailied“ ist interessant. Während der Sopran vom wiedergekommenen Lenz zu singen anhebt, murmelt im Tenor und im Alt der befreite Bach seine vergnügte Melodie. Und bald wird aus dem Murmeln und Rieseln auch in den anderen Stimmen ein leichtes, kosendes Wiegen und Tänzeln; Wald und Bienen und Nachtigall stimmen ein, bis die ganze Natur ein Frühlingsfest tanzt und trillert. Ein herzerquickendes „Mailied“! Nimmt man unmittelbar nach diesem klangfreudigen Opus Rüfers Motette mit Orgel: „Bone Pastor“ zur Hand, so ist der Meister kaum wiederzuerkennen. Asketisch und

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

herb fängt sie an. Feierlich und erhebend reihen die Akkorde sich aneinander, als ob ihr ernster Gang jedem weltlichen Gedanken ein: „Unnahbar!“ zurufen sollte. Aber ein heißes, tiefes Gefühl ist ihre Quelle. Kleine thematische Schiebungen zeigen es, daß die Bitten sich überstürzen, daß der Beter viel auf dem Herzen hat. Und wo das Wort nicht ausreichen will — da klingt die Orgel hinein, und auch sie redet Rüfers Sprache. — Am höchsten aber unter den Chorwerken ist „Das Lied vom Reiche“ für gemischten Chor und großes Orchester zu schätzen. Ein Prachtstück voll Schwung und Begeisterung, eine fortreißende Feier des Vaterlandes und seines Herrscherhauses, und was das wichtigste dabei — keine Gelegenheitsarbeit. Fanfaren im Blechsatze leiten es ein. In gewaltigen Klängen hebt ein Gebet an: „Das herrliche, einige Deutsche Reich, begründet in Wettern und Stürmen, mag Gott es in alle Ewigkeit mit seiner Gnade beschirmen!“ Vom Orchester auf mächtigen, langen Harmonieen getragen, scheint das Gebet ein Erstürmen des Himmelstores zu sein. Doch da zuckt es plötzlich auf; chromatische Figuren schleichen hin und her — der Feind kommt auf geheimen Wegen angepirscht. Er glaubt, man schlafe. Aber schon summt es ja geheimnisvoll, und ein Blitz, ein Schrei: „Hei, da donnert es: ‚Wer da?‘“ Der Kampf ist schnell bestanden — der Gedanke an den Rhein hat die Kräfte gestählt und vertausendfacht. Hier entrollt das Orchester ein unbeschreiblich schönes Tongemälde von dem Kämpfen und Zusammenprallen, von dem Ineinandergreifen zahlloser Mittel und Stimmen, bis der Sieg errungen und die Gefahr vorüber ist. War schon vorher der erschütternde Unisonoruf: „Zum Rhein!“, in den das einleitende polyphone Stimmengewirr erlösend ausklang, ein glücklicher Einfall des Komponisten, so sind als solche noch viel mehr die festmarschartige Einleitung zum Kampf, seine programmusikalische Schilderung und die ekstatische Weise des Siegesjubels zu bezeichnen. Und wie Rüfer dann malt, wie „in die Arme zieht den Heldensohn der Heldenkönig“, wie Barbarossa im Barba blanca Auferstehung feiert, und wie alle ihre Blicke zum Weltenlenker erheben, das ist so hinreißend schön, daß man nur wünschen kann, das „Lied vom Reiche“ komme bald überall zur Wiedererweckung. Sehr fein ist am Schluß des Heimganges des Heldenkaisers gedacht, und würdig klingt der Sang im Treueschwur auf den kommenden Herrscher aus. Mit einem Wort: ein monumentales Werk aus Erz gemeißelt, das auch seines Schöpfers Kunst und Fühlen mit lautem Lobe kündet.

Von einstimmigen Liedern mit Klavier liegen neun Hefte vor (op. 2, 3, 4, 6, 9, 11, 12, 17 und 19). Ein dreistimmiges „Mailied“ für Frauenchor ist unter op. 18 erschienen. Auch in ihnen zeigt sich ausnahmslos das Bestreben des Komponisten, über kein

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Wörtchen des Textes leichtfertig hinwegzumusizieren, ohne dabei etwa jedes Wort mit programmusikalischen Mitteln erklären zu wollen. Seine Melodieen sind aus echter Stimmung erblüht und von einer überaus feinsinnigen Begleitung getragen, die den Hintergrund schafft und die Bildchen und Gemälde umrahmt. Es würde zu weit führen, auch sie in ihren klangschönen und poetischen Einzelheiten zu untersuchen und die kompositorische Filigranarbeit ihres Akkompagnements zu durchleuchten. Es mag genügen, wenn wir von ihnen sagen: ein Dichter hat sie aus voller Seele gesungen.

Orchesterwerke und Kammermusik

Auf rein orchestralem Gebiete war Philipp Rüfer nicht minder fleißig; er schrieb Ouvertüren, eine Symphonie, Streichquartette, Sonaten, ein Violinkonzert, Stücke für Klavier und Violine, Cellowerke und vieles andere, und in all diesen Schöpfungen finden wir des Meisters bereits genannten Künstlertugenden wieder: eine unbedingt ehrliche, tiefgründige Empfindung und höchste Sorgfalt und Gewähltheit im dichterischen Ausdruck. Schon sein frühestes Opus auf diesem Gebiete, eine „Festouvertüre", die übrigens mit dem Rubenspreise gekrönt wurde, zeigt ihren Autor von geradezu erstaunlicher Kunstfertigkeit, wenn ihre Partitur auch noch manches enthält, was dem jugendlichen Überschwange gutgeschrieben werden muß. Planvoll gebaut, geistreich in der Kleinarbeit, von festfrohem Schwunge getragen, so zieht sie wie Meistersinger-Feierklang vorüber, zeigt aber noch hier und da in ihrer blendenden Instrumentation, daß des Tonsetzers virtuose Orchestrationstechnik in erster Reihe zur Geltung kommen wollte. Das verschlingt beim Erklingen viele der feinen Melodielinien und thematischen Details, die nur der Leser des Notenbildes entdeckt. Ihr Motto könnte heißen: „Jubel um jeden Preis!" Alles frohlockt mit; wie ein Strom wälzt die Festlichkeit sich an uns vorbei. — Anders die „Dramatische Ouvertüre". War die „Festouvertüre" „planvoll gebaut", so ist die zweite Ouvertüre aus dichterischem Motiv erblüht und erwachsen, gleich der machtvollen Eiche zum Gedächtnis eines hehren Helden. Nichts verrät in ihr Zirkel und Maßstab, nichts die Absicht — alles ist voll Natürlichkeit und gesund in der ganzen Entwickelung. Nicht eine Farbe tritt aus dem Bilde heraus, und festgefügt ist auch der Rahmen um das grandiose Gemälde. Führte in der „Festouvertüre" oft die Freude am Kombinieren und am kontrapunktischen Rätsellösen Rüfers Feder, so waltet hier eine bewunderungswürdige Strenge in der Wahl der Mittel des kritischen Amtes, und das ergab unanfechtbare Stiltreue. Die „Dramatische Ouvertüre" gereicht jedem Programm zur Zierde.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Auf gleicher Höhe steht Rüfers Violinkonzert (op. 33). Sollten wir den Hauptvorzug des Werkes in einem Satze fixieren, so könnte er nur lauten: „Es ist phrasenlos." Was dies bedeutet, weiß jeder, der die mühselige Fadenspinnerei moderner Violinkonzerte kennt. Rüfer verließ sich eben nicht auf seinen reichlich strömenden Melodiebrunnen oder auf die erlernte Gewandtheit, ein Thema hin und her zu drehen, zu verlängern und rhythmisch zu wenden, zu transponieren und in kontrapunktischen Gaukelspielereien dem verblüfften Ohr beständig als etwas Neues — scheinbar Neues — vorzusetzen, sondern er stimmte in all den im Konzert verwendeten Themen stets Weisen an, deren Stimmung die Phantasie entzünden und festhalten mußte, deren Inhalt zum Bannkreise für die einzelnen Sätze und ihre Teile wurde. Und daß der Künstler wirklich selbst unter dem Zauber dieses Gesanges und Singens stand, verrät am besten die Orchesterbehandlung des Violinkonzertes. Hier ist keine Begleitung zur Solovioline geschrieben worden, kein Akkompagnement, das die Harmonieen liefert und durch thematische Künste in gewissen Beziehungen zum Solo steht, sondern ein symphonisches Gedicht, das nach Gehalt und Sprache gleichzeitig aus den grundlegenden Motiven herauswuchs. Warum es so selten gespielt wird, ist unverständlich. Verträgt es doch ohne weiteres die Nachbarschaft von Bruchs und Mendelssohns Konzert. Freilich — es ist schwer, sehr schwer. Aber wer fragt heutzutage noch nach technischen Knifflichkeiten, nach Virtuosenrätseln? Bronislaw Huberman müßte es spielen; gerade ihm liegt dieses frohe, heitere Singen und lachende Jubilieren und das Schöpfen aus der Fülle tiefer Gedanken.

Von Rüfers F-dur Symphonie (op. 23) läßt sich dasselbe sagen. Auch hier sind die Themen aufs sorgfältigste gewählt, auf das minutiöseste gefeilt. Niemals erwecken sie bei ihrem Auftreten in der Urform den Anschein eines mit kühler Überlegung gedrechselten Bausteines, der für kontrapunktische Zwecke hergerichtet ist und nur der Verwendung als Material und des Kolorits harrt. In ihnen steckt Individualität und Charakter, in ihnen keimt und sproßt es, und das läßt nirgends Längen entstehen, die uns verraten, daß alle Mittel erschöpft sind, daß nur das Kunsthandwerk und nicht die Kunst selbst am Werke war. Die Symphonie könnte die Überschrift „Egmont" tragen. Denn ritterlich ist das einleitende Thema und das Finale, herb und groß in seiner Hingabe das Adagio, und mächtig und stolz der Schlußsatz. Und wie schön und klar ist sie orchestriert! Da drängt sich kein Instrument an unrechter Stelle solistisch vor, da gibt es keine mechanisch hingeschriebenen Füllstimmen, da findet man keine koloristischen Wunder als Selbstzweck und kein unsicheres Farbenwählen. Alles gehört zusammen und fügt sich zu bewunderungswürdiger künstlerischer Einheit.

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Unmittelbar an die Seite der Symphonie möchte ich das Klaviertrio in B-dur, op. 34, stellen. In ihm stoßen wir auf dieselben Eigenschaften der Rüferschen Themen: die klassische Prägnanz der Motive, die von vornherein eine blühende, reich bewegte Melodik gewährleistet. Das Trio scheint ein Sonntagskind zu sein. Lachend, mit herzgewinnender Heiterkeit schaut uns der erste Satz an und ist so mutwillig und froh aufgelegt, daß er auch das Scherzo ansteckt. Erst im Trio des Scherzos merkt man es, daß hinter dem sonnigen Frohsinn auch ein tiefes Gemüt verborgen ist, denn nur eine zartbesaitete Seele vermag dieses Lied zu singen. Damit ist auch der ernste Grundton für das Adagio angestimmt, und was hier die beiden Streichinstrumente einander in ihren Weisen duettierend zuraunen, stammt aus geheimen Herzkammern. Im letzten Satze lacht wieder die Sonne, und so klingt das Poem aus, wie es anhub: als Lied eines Sonntagskindes. Leider müssen wir darauf verzichten, auch alle anderen Kammermusikwerke einzeln einer kritischen Betrachtung zu unterziehen. Sie alle zeigen in gleicher Weise des Meisters reiches Fühlen und wundervolles Gestalten: die Quartette in dem Auf- und Ausbauen der grundlegenden Stimmung, die Stücke für Violine, Cello und Klavier in der individuellen Sprache dieser Instrumente, und die Orgelsonate in der Kunst, die hoheitsvollen Klänge der „Königin der Instrumente“ einer Dichtung dienstbar zu machen. Sie alle verdienen es, gespielt und gehört zu werden. Nichts ist an ihnen alt geworden.

Opern

Man sagt der Tageskritik nicht mit Unrecht nach, daß sie sich schon häufig bei der Beurteilung von Neuerscheinungen getäuscht habe; sie verkannte oft Wertvolles und ließ sich durch Unwürdiges verblüffen. In Bezug auf Philipp Rüfers Opern beging sie aber keinen Irrtum. Als die Königliche Oper in Berlin am 28. Februar 1887 „Merlin“ zum ersten Male aufgeführt hatte, war sich die Kritik in der Anerkennung der großen Vorzüge der neuen Musik einig, und auch das Publikum nahm die Novität mit dankbarer Freude auf. Die zehn Wiederholungen waren ausgezeichnet besucht, und auch bei der Wiederaufnahme des Werkes in das Repertoire nach fünfjähriger Pause erweckte „Merlin“ allgemeines Interesse. Einen bemerkenswerten Bericht über die Uraufführung schrieb seinerzeit Paul Lindau für die „Kölnische Zeitung“. Er bezeichnet darin das Schicksal eines Opernkomponisten als „das trostloseste, das überhaupt denkbar ist“. So allgemein gesprochen, will uns Gegenwartsmenschen, die wir die Tantiemenerfolge verschiedener Opernautoren kennen, dies Wort nicht recht einleuchten. Die Behauptung enthält aber insofern etwas Wahres, als kein produktiver Künstler so machtlos bei der Darstellung seiner Ideen ist, als

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

der Opernkomponist. Daß auf Güte und Zuverlässigkeit des bei der Uraufführung in Tätigkeit gesetzten Apparates außerordentlich viel ankommt, braucht nicht erst erörtert zu werden. Von der Abhängigkeit des Komponisten vom Textdichter läßt sich aber so mancherlei sagen. Nehmen wir an, daß der dichterische Vorwurf, der dem Tonsetzer angeboten wird, oder der ihm selbst vorschwebt, die musikalischen Empfindungen seiner Seele wachruft, so ist er beim Formen seiner Gedanken und bei der Äußerung seiner Gefühle doch von der Fassung, die der Librettist der Idee gab, völlig eingeengt. Nur ein Genie vermag diese starken Fesseln zu zersprengen und in jedem Falle Unvergängliches zu schaffen. Zu den Komponisten, die unter dieser Abhängigkeit aber leiden, gehört auch Philipp Rüfer. Wie mag es in seinem Innern gebebt und gejauchzt haben, als ihm Dr. L. A. Hoffmann den „Merlin"-Stoff, den schon früher Immermann und der Franzose Edgar Quinet (Merlin l'enchanteur) bearbeitet hatten, in neuer Fassung vorlegte! An Ideen fehlte es der Hoffmannschen Dichtung nicht: die Sehnsucht des verzweifelten Herzens nach Versöhnung und Erlösung (Artus), der ewige Kampf zwischen Gut und Böse, der Gegensatz zwischen vergänglicher Sinnenlust und ewiger Seligkeit, wie sie das Christentum verheißt u. a. m., — dafür aber an Charakteren, die uns menschlich nahe kommen. — Man wirft der Oper „Merlin" Mangel an Handlung vor. Mag sein, aber Wagners „Tristan" hat auch wenig Handlung, und doch, wie ziehen die Charaktere dieser Dichtung an, wie verkörpern sich hier die dichterischen Ideen im Wesen der Hauptpersonen und in ihren Worten! Gegenüber den Wagnerischen Gestalten erscheinen die Hoffmannschen blutleer und blaß, und trotzdem vermochten die Grundgedanken der Dichtung und ihre fundamentalen Empfindungen in der Musik Rüfers eine herrliche Fülle von Melodieen und eine kraftvolle Dramatik aufquellen zu lassen. Man hört diese Klänge mit dem Gefühl größter Ergriffenheit. So tief aus der Seele scheinen die Töne zu quellen, daß man schon während des kurzen D-dur Vorspiels dem Komponisten und seiner Welt nahetritt. Er gibt in der ganzen Oper kein Motiv, das nicht von innerlichstem Erleben zeugte. In jeder Note spürt man den Schlag eines Künstlerherzens, und mit unendlichem Fleiß und restloser Selbstaufopferung ist dem Werke Form und Farbe gegeben. Als Stilist ist Rüfer kein Neuerer. Seinen Weg fand er durch die Klassiker der deutschen Oper und vor allem durch Wagner geebnet vor, aber auf diesem Wege schreitet er als durchaus selbständig denkende und fühlende Persönlichkeit dahin. Eine starke Natur, gereift durch Erleben und Wissen, klar im Schauen und sicher im Schaffen, ein Künstler, dem die Begeisterung für die Ideen der Dichtungen herrliche, reine und erhabene Töne eingab. Diese Vorzüge der Rüferschen Musik hat man auch sofort erkannt, und selten ist eine musikalische Tat

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

gleich von Anfang an mit so einhelligem Beifall begrüßt worden, wie das Werk des Berliner Meisters.[1])

Ganz ähnlich steht es um seine zweite Oper: „Ingo". An Handlung ist das von einem ungenannten Verfasser stammende Libretto reicher als das des „Merlin", an Ideen ärmer, und die Menschen, die über die Bühne schreiten, besitzen nur Heldenallüren, aber kein Heldenblut. Von großer Plastik sind die Gestalten in Gustav Freytags „Die Ahnen" — aus diesen stammt der Opernstoff — an sich überhaupt nicht. Das Wesentliche in dem berühmten Romanzyklus liegt ja auf einem anderen Gebiete, als auf dem der Charakterdarstellung. Das Opernlibretto nimmt nun aber dem Stoff seine eigenartige Behandlung, und etwas Knochiges und Dürres bleibt zurück. Der Komponist ließ sich vom Geiste der Romantik, der aus Freytags Werk herausweht, treiben. Nicht die Verse des Librettisten schlugen Funken aus seiner Seele, sondern eben wieder die ursprünglichen Ideen und der dramatische Kern der Dichtungen. An Schönheit der Erfindung steht „Ingo" dem „Merlin" nicht nach. „Ingo" ist dramatischer als „Merlin", dafür entschädigt dieser durch den keuschen Zauber seiner Musik. In beiden Opern kommen etwa je fünfzig Motive zum Ausdruck und zur Verarbeitung. Auch unter den „Ingo"-Themen findet man wunderbar zarte Gebilde, aber die dramatischen Gedanken überwiegen naturgemäß die lyrischen. Rüfers Dramatik ist vollkernig, kein hohles Pathos aus billigen Mitteln zusammengemischt; sie gibt sich nicht als aufdringlicher Lärm, sondern wirkt durch die Größe und die Kraft des eigenen Wesens. Der Stoff verlangte diese und jene eklatante äußere Wirkung, und diese zu erzielen war der Komponist bis zu den Grenzen bedacht, die ihm sein Feingefühl steckte. Der meisterhaften Arbeit in der Partitur des „Merlin" erwähnten wir bereits. Immer aber bleibt die Empfindung im Vordergrunde, und das wird für viele Grund genug sein, die erste Oper mehr zu lieben, als die zweite. In „Ingo" spürt man ab und zu den „Könner". Aber das ist kein Nachteil, wenn dieser „Könner" sich in so edler und künstlerisch durchdachter Form zu erkennen gibt, wie hier. Von außerordentlicher Kraft des Ausdrucks ist das Orchester. Josef Sucher, der erste Interpret des Werkes, soll bei den ersten Aufführungen (Berlin 1896) allerdings nur die Kraft empfunden und auf lauteste Art zum Ausdruck gebracht haben. Die vielen intimen Feinheiten, die einem durch eingehendes Studium erschlossen werden, spürte er nicht, und darum blieben sie auch dem Premierenpublikum unbekannt. Wenn die Oper trotzdem Erfolg hatte, so ist das ein Beweis ihres latenten Wertes. Die Freude über das Erscheinen einer würdigen deutschen Oper — die Jungitaliener beherrschten damals, vor 14 Jahren, den Novitätenmarkt vollständig — äußerte sich in der Stimmung

[1]) Das Faksimile einer Partiturseite siehe unter den Beilagen. Red.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

des Publikums und in allen Preßberichten auf geradezu spontane Weise. Und doch scheinen Philipp Rüfers Bühnenwerke heute vollständig aus dem Repertoire verschwunden zu sein. Das gibt uns Veranlassung, die Fragen zu untersuchen: Enthalten die Opern nichts von dauerndem Werte? Sind ihre oben geschilderten Schönheiten oberflächlich, oder sind die Werke dichterisch verfehlt oder veraltet? Lohnt es sich, für sie eine Lanze zu brechen?

Mit der Abfassung dieser Zeilen ist die letzte Frage eigentlich schon bejaht. In der Anerkennung der musikalischen Schönheiten beider Opern sind sich alle vorurteilsfreien Beurteiler einig. Derartig wirkende Schönheiten können nicht von oberflächlicher Natur sein, sie könnten sonst solche tiefgehende Wirkungen nicht auslösen. Daß sie trotzdem die Werke, denen sie angehören, nicht zum Gemeingut des Volkes gemacht haben, liegt zum Teil an den Werken selbst, wenn man sie als Ganzes, als Musikdramen betrachtet, zum Teil aber ist der Halberfolg auf die psychischen Eigenheiten des Publikums zurückzuführen. Opern mit schlechten Texten gibt es genug, und manche von ihnen haben trotzdem starke Erfolge zu verzeichnen. „Schlecht" ist der Text dann aber nur vor den Augen der Literaten oder der Ästheten und Logiker. Dem Publikum gefällt er, weil er wirksam in theatertechnischer Bedeutung ist. Es gibt aber Texte, die zwar nicht besonders gut, aber auch nicht gerade schlecht sind, denen es aber an dem gebricht, was das Publikum bei seinem Nerv packt, was seine Gefühle erregt und sein Interesse erweckt. Dazu gehört z. B. das Libretto zu „Euryanthe", und dazu gehören auch die dichterischen Vorwürfe zu den Rüferschen Opern. Sie sind, rein literarisch genommen, nicht übel, doch es fehlt ihnen an packender Schärfe und an sinnlicher Kraft. Das Publikum reagiert wohl einmal, zweimal darauf, beeinflußt durch die prachtvolle Musik, dann aber bleiben seine Nerven schlaff, es regt sich zu wenig in seiner Seele. — Bei dieser Überlegung kommen wir auf die stilistische Frage bezüglich der Werke Rüfers, und da müssen wir ehrlich genug sein, zu sagen: Rüfers Musik ist Epigonenarbeit, allerdings eine im allerbesten Sinne des Wortes. Die Erfindung des Meisters ist durchaus selbständig und zeugt von Inspiration, aber sein Stil ist der seiner großen Vordermänner. Er schreibt nicht wie die Klassiker, nicht wie die Romantiker, auch nicht wie Wagner, aber er formt seine Ausdrucksweise nach all' diesen Vorbildern, ohne daß er dabei einen Stilmischmasch braut. Er bleibt sich selbst immer treu, doch er gelangt nicht zu noch nie dagewesenen Darstellungsformen. Vor seiner Musik steht man nicht mit dem Gefühl des Entdeckers oder des Überraschten, sondern mit dem Empfinden des im Lande der Schönheit sicher Geborgenen. Ist Rüfers Stil auch nicht völlig neuartig, so ist er doch von einer Reife, Abgeklärtheit und Konsequenz, daß man ihm hohen künstlerischen Wert zuerkennen muß. Die

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Ausdrucksmittel sind auch dem Stoff angemessen, d. h. dem Stoff in seinem inneren Wesen. Für das, was als Idee in den Dichtungen lebt, schrieb Rüfer die rechte Musik. Stoff und Klang bilden ein Ganzes, nicht immer ebenso Wort und Ton, denn die Musik geht im Ausdruck weit über das hinaus, was der Librettist mit seinen Worten andeutet.

Würde eine Wiederaufführung der Opern „Merlin" und „Ingo" Erfolg haben? Wir möchten es mit Bestimmtheit behaupten. „Merlin" wurde zu einer Zeit aufgeführt, in der Wagners Werke noch als neu erkannte Wunder die Empfindungen der breiten Volksschichten vollständig beherrschten, in der sie allein als Maßstab für alles Nachgeschaffene galten. Und dieses Vergleichen mit den Werken Wagners wurde Rüfer gerade deswegen zum Verhängnis, weil sein „Merlin" Wagners „Lohengrin", „Tristan" und „Parsifal" stofflich verwandt erschien. Es bestand keine Sehnsucht im Volke nach Bühnenwerken dieser Art; denn Wagner hatte jeglichen Hunger gestillt. Heute wäre man zweifellos weit eher geneigt, „Merlin" aus sich heraus zu begreifen. Der melodische Gehalt der Oper würde in seinem Werte jetzt erst voll gewürdigt werden, weil man der Dissonanzen müde ist und nach melodischer Musik verlangt. Wenn eine Musik, wie die zu „Tiefland", trotz ihrer vielen Trivialitäten Begeisterung und anhaltendes Interesse zu erwecken vermag, dann muß ein so edles Werk wie „Merlin" erst recht in dieser Weise wirken, und ähnlich müßte es „Ingo" ergehen. In ihm steckt so viel wahrhaftiger dramatischer Ausdruck, daß man sich heute, wo die seinerzeit beispiellose Wirkung der jungitalienischen Musik nachzulassen beginnt, gern davon hinreißen ließe. Beide Opern sind zu einer Zeit ans Licht der Welt gelangt, wo die Menge — die Berliner Musiker und das Berliner Premierenpublikum ausgenommen — derartige Kunstwerke nicht begehrte. Heute aber lebt ein ungestilltes Verlangen nach edler, reiner und großer Musik in allen Kreisen auf, und darum dürfte für Rüfers Opern der Boden jetzt günstiger sein als vor einem Vierteljahrhundert, wo Wagner alle Wünsche befriedigte, als vor etwa 15 Jahren, wo Mascagni und die Veristen die Welt berauschten.

Alexander Moszkowski schrieb einst über Philipp Rüfer:

„Leider hat sich ihm auf seinem Künstlerwege bisher Fortuna spröder erwiesen als die Muse, oder um einen Ausdruck von Berlioz anzuwenden, ihm ward das Glück, Talent zu haben, in höherem Maße zuteil, als das Talent, Glück zu haben. Zu stolz, um dem Geschmack der Menge Zugeständnisse zu machen und Erfolge mit bequemen Mitteln zu konstruieren, erkennt er für seine Produktion nur die eine Richtschnur an: sein künstlerisches Gewissen; und dieses hat ihn zwar den Weg zur Bedeutung, nicht aber den zur allgemeinen Anerkennung finden lassen!"

Wir müssen's leider unterschreiben. Aber hoffen wir, daß diese Anerkennung noch kommt, ehe es zu spät ist! Philipp Rüfer verdient sie, wie selten ein deutscher Künstler.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

MEIN ENTWICKELUNGSGANG

OFFENER BRIEF AN DEN HERAUSGEBER DER „MUSIK“

von Philipp Rüfer-Berlin

Sehr geehrter Herr Kapellmeister!

Da ich nie schriftstellerisch tätig gewesen bin, war ich auf das peinlichste berührt, als ich Ihre liebenswürdige Aufforderung erhielt, einen Aufsatz für „Die Musik“ zu liefern. Vor allem aber, weil Sie den Wunsch daran knüpften, es solle etwas „Persönliches“ sein. Von mir zu reden, ist mir von jeher höchst unsympathisch gewesen, und ich muß Ihnen ganz offen gestehen, daß es mich eine große Überwindung kostet, diesen Ihren Wunsch zu erfüllen. Als Thema schlagen Sie mir meinen Entwickelungsgang vor. Nun gut, mag er denn in großen Zügen hier folgen.

Solange ich mich erinnern kann, sind alle meine Gedanken auf die Musik gerichtet gewesen, und von jeher habe ich Musiker werden wollen. Mit sechs Jahren fing ich an Klavier zu spielen. Mein erster Lehrer war mein Vater,[1]) ein vorzüglicher Pianist und Organist, der außerdem ein bedeutendes Improvisationstalent besaß. Diese Gabe muß ich wohl von ihm geerbt haben, denn schon in meinem siebenten Jahre begann ich zu phantasieren, und zwar mit einer Richtigkeit der Harmonieenfolge, die bei meinem Vater und seinen Freunden Erstaunen erregte. Da ersterer dagegen war, daß ich die Musik als Beruf wähle, so brach er nach einem Jahre den Klavierunterricht ab und ließ mich durch einen anderen Lehrer im Solfeggieren unterweisen. Auch darin machte ich so rasche Fortschritte, daß ich nach einem Jahre alles vom Blatt richtig heruntersang, mochten auch die verschiedenen Schlüssel in einem und demselben Takt vorkommen. Auch ohne Unterricht im Klavierspiel bildete ich mich im stillen weiter. Alles, was ich in der umfangreichen Bibliothek meines Vaters vorfand, wurde vorgenommen, und ich erlangte eine solche Fertigkeit im Primavistaspielen, daß ich mich in meinem elften Jahre sogar an die Beethovenschen Symphonieen wagte.

[1]) Philipp Rüfer, geboren am 3. Mai 1810 in Rumpenheim, gestorben am 30. Januar 1891 in Lüttich.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Wenn ich keine Musik trieb, war ich ein sehr wilder Junge, „un enfant espiègle par excellence". Ich hatte nur Dummheiten im Kopfe, machte die tollsten Streiche, sogar in der Schule, und zwar in so ausgedehntem Maße, daß man mich aus ihr wegjagte. Das geschah im März 1856, und da meine Eltern nicht mehr wußten, was sie mit mir anfangen sollten, brachten sie mich nach Aachen in Pension. Zu meinem Glück, denn sonst hätte ich die deutsche Sprache nicht erlernt, säße wahrscheinlich noch in meiner Vaterstadt, weiß Gott als was, und wäre vielleicht nicht Musiker geworden.

Was Kinder manchmal für Einfälle haben, sollte man nicht für möglich halten, und ich kann nicht umhin, folgende kleine Geschichte zu erzählen. Im Anfang meiner Pensionszeit hatte ich gehört, daß große Männer gewöhnlich eine hohe Stirn besitzen. Vermutlich hatte ich mir damals eingebildet, ebenfalls dazu erkoren zu sein, ein bedeutender Mensch zu werden. Mir kam aber meine Stirn zu niedrig vor, weshalb ich mein Federmesser nahm und mir eine ganze Reihe Haare abschnitt. Es wollte mir aber nicht gelingen, eine gewisse Regelmäßigkeit im Schnitt zu erzielen, und so arbeitete ich unentwegt, bis ich meinen Schädel mehrere Zentimeter weit von Haaren befreit hatte. Wie ich aussah, kann man sich leicht vorstellen. Mein Vater, der mich gerade um diese Zeit besuchte, war ganz entsetzt, und es blieb weiter nichts übrig, als die noch vorhandenen Haare der Schere zu opfern. Mein Versuch, mich zum großen Mann auszubilden, war also vollständig gescheitert.

Carl Haack, der Direktor der evangelischen Schule, bei dem ich in Pension war, nahm nur fünf, höchstens sechs Zöglinge bei sich auf. Zu großem Dank bin ich ihm verpflichtet, denn er ist wirklich wie ein Vater zu mir gewesen. In jeder Beziehung wußte er mich anzuregen, auch bekam ich auf seine Veranlassung wieder regelmäßigen Klavierunterricht. Sein Hauptvergnügen war, mich improvisieren zu hören, und jeden Sonntagnachmittag mußte ich ans Klavier und ihm über ein von ihm gegebenes Thema vorphantasieren. Meistens bestand dieses aus einem gewissen Programm. Zum Beispiel sollte ich mir denken, ich befände mich auf dem Lande, ein Hochzeitszug nahte und würde plötzlich durch das Losbrechen eines Gewitters überrascht. Zwei Jahre blieb ich bei ihm, doch bis zu seinem Tode, der im Jahre 1865 erfolgte, verbrachte ich alle meine Ferien bei ihm.

Nach Lüttich zurückgekehrt, kam ich aufs Gymnasium. Für Mathematik war ich sehr gut beanlagt, besonders im Kopfrechnen leistete ich ganz Außerordentliches. Eine dreistellige Zahl mit einer gleichen im Kopfe richtig zu multiplizieren, kostet mich auch heutigestags noch keine Mühe. Ich lernte überhaupt sehr leicht, doch blieb für mich die Musik immer

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

die Hauptsache. Irgendeine Orchesterpartitur von Beethoven und Notenpapier führte ich stets bei mir. Komponiert hatte ich zwar noch nichts, aber es machte mir Vergnügen, mich im Notenschreiben zu üben.

Da kam es, daß ich eines Tages mit einem Male einen Sonatensatz für Klavier niederschrieb, und seitdem habe ich komponieren können!

Natürlich bestand meine nächste Arbeit in einer Symphonie, und — selbstverständlich — in der c-moll Tonart. Wie ich beim Schluß angelangt war, machte ich mir kein Bedenken, die letzte Seite der Partitur der c-moll von Beethoven Note für Note abzuschreiben. Wohl die einzige Anleihe, die ich auf dem Gewissen zu haben glaube. Dann folgten Konzertouvertüren, Kantaten für Chor, Soli und Orchester, Kammermusik usw.

Jeden Dienstag wurde bei meinen Eltern musiziert, meistens Kammermusik, und so war mir die Gelegenheit geboten, meine Produkte zu hören, resp. zu spielen. Erst im Herbst 1860 gestattete mein Vater, daß ich außer dem Gymnasium auch das Konservatorium besuchte, jedoch nur als „amateur". In den königlichen Musikinstituten Belgiens wird nämlich den Schülern, welche die Kunst als Lebensberuf wählen, der Unterricht unentgeltlich erteilt, während diejenigen, die sich als Dilettanten einschreiben lassen, Honorare zu entrichten haben. So war es wenigstens zu meiner Zeit; ob es jetzt noch der Fall ist, weiß ich nicht. Zunächst bekam ich nur Klavierunterricht, und erst im folgenden Jahre Harmonielehre. Endlich verstand sich mein Vater zu der Erlaubnis, daß ich mich der Musik als meinem Lebensberuf widmen dürfe, was ich Carl Haack zu verdanken habe.

Wie schon erwähnt, brachte ich alle meine Ferien bei diesem zu. Bei einer solchen Gelegenheit führte er mich in eine Privatgesellschaft ein, wo die Herren jeden Montag zusammenkamen, um Kammermusik zu pflegen. Ich spielte das Quintett von Schumann vom Blatt, verschiedene Kompositionen von mir, u. a. auch eine Kantate für Chor und Orchester, die, wenn ich nicht irre, den Titel „Volksfrühling 1813" führte. Die Gesellschaft war sehr animiert, es wurde sehr spät und schließlich wurde Champagner aus Biergläsern getrunken. Ich muß wohl des Guten zuviel getan haben, denn nicht wenig erstaunt war ich, als zwei Tage darauf beim Mittagessen Herr Haack die Frage an mich stellte, wie weit ich mit meinem Quintett wäre. „Was denn für ein Quintett?" fragte ich. „Aber Du hast doch versprochen, zum nächsten Montag auch ein Klavierquintett zu schreiben," erwiderte er mir, „und Dein Wort mußt Du halten." „Das kann ich nicht," sagte ich, „denn bis jetzt habe ich noch nicht versucht, ein derartiges Werk zu komponieren." „Du wirst es schon fertigbringen," antwortete er. „Ich muß nach Vaals [eine Stunde weit von Aachen], werde Dich einsperren, und wenn ich zurück bin, muß ich etwas zu hören be-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

kommen.“ Ich quälte mich den ganzen Nachmittag, bis mir gegen Abend das erste Thema einfiel. Die folgenden Tage kam ein Herr aus der Montagsgesellschaft (ein Vetter des Dichters Paul Heyse) zu mir, kopierte die Stimmen, während ich die Partitur niederschrieb, und den Montag darauf wurde das Quintett, allerdings nur der erste Satz, gespielt. Dies machte auf Haack einen solchen Eindruck, daß er meinem Vater keine Ruhe ließ, bis er klein beigab und, wie vorhin bereits erwähnt, sich meinen Wünschen nicht mehr entgegensetzte.

Ich studierte weiter auf dem Konservatorium bis zum Sommer 1865 und errang mir dort für Klavier- und Orgelspiel die Goldene Medaille, sowie den ersten Preis für Komposition. In letzterem Fach war der Direktor Étienne Soubre mein Lehrer. Er begnügte sich damit, mir die Harmonielehre beizubringen, und kaum daß ich Kontrapunkt bei ihm begonnen, mußte ich schon Fugen schreiben. Über den Bau eines Musikstückes hat er sich mit keiner Silbe ausgelassen, Formenlehre im allgemeinen und Instrumentierung schienen nicht auf seinem Programm zu stehen, kurz, was ich gelernt, habe ich mir allein zu verdanken, und so darf ich wohl die Behauptung aufstellen, mein eigener Lehrer gewesen zu sein.

Goldene Medaillen, erste Preise, vorzügliche Abgangszeugnisse sind noch lange kein Beweis von tüchtigem Können; sich gründlich ausbilden lernt man doch erst nachher, wenn man auf sich selbst angewiesen ist. Tatsächlich hört der Mensch nie auf zu lernen. 1865 nahm ich am „Concours pour le prix de Rome“ (wiederholt sich alle zwei Jahre) in Brüssel teil und trug eine ehrenvolle Erwähnung davon, fiel aber gründlich durch bei einer zweiten Bewerbung im Jahre 1867. Unter den Preisrichtern befand sich der Vorgänger von Soubre, Daussoigne-Méhul, ein Neffe des berühmten Komponisten der Oper „Joseph in Ägypten“. Was zwischen ihm und meinem Vater vorgekommen sein mag, ist mir nicht bekannt, ich weiß nur, daß sie sich feindlich gegenüberstanden. Als ich von Brüssel wieder in Lüttich eingetroffen war, ließ er mich zu sich rufen und hielt mir folgende kleine Rede: „Je vous ai fait prier de venir me rendre visite, parce que, sachant que Monsieur votre père et moi ne nous voyons plus, vous auriez pu croire que j'ai trempé mes mains dans cette sale affaire. Loin de là, j'ai vôté le premier prix pour vous. Parmi les concurrents, vous êtes le seul qui ayez réellement du talent, mais allez en Allemagne, ici vous ne ferez jamais rien.“ Ich habe seinen Rat befolgt und lebe nun seit dreiundvierzig Jahren in Deutschland.

Zunächst begab ich mich nach Leipzig, um mit Verlegern Verbindungen anzuknüpfen. Auch hatte ich die Absicht, bei Moritz Hauptmann weiterzustudieren. Ich besuchte ihn, trug ihm mein Anliegen vor, konnte aber keine bestimmte Zusage von ihm erwirken. Er schützte sein hohes Alter

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

vor, trug Bedenken, ob es sich lohnen würde, mir Unterricht zu erteilen, und forderte mich auf, ihm einige Kompositionen zu bringen. Erst nachdem er sich diese würde angesehen haben, könne er mir Bescheid geben, fügte er hinzu. Ein paar Tage darauf kam ich mit einem Geiger zu ihm, und wir spielten ihm meine später als op. 1 bei Breitkopf & Härtel erschienene Sonate für Klavier und Violine vor. Das Werk muß wohl seinen Beifall gefunden haben, denn er beglückwünschte mich recht herzlich dazu und meinte, ich brauchte keinen Unterricht mehr zu nehmen. „Wenn Sie so fortfahren, steht Ihnen eine große Zukunft bevor," sagte er mir. Ein frommer Wunsch, der sich bis jetzt leider nicht erfüllt hat. Mein Aufenthalt in Leipzig dauerte $1\frac{1}{2}$ Jahre, dann nahm ich durch Carl Reineckes Vermittelung die Stellung eines Musikdirektors in Essen an der Ruhr an, wo ich $2\frac{1}{2}$ Jahre wirkte, und siedelte hierauf am 9. Oktober 1871 dauernd nach Berlin über.

Zum Schluß noch ein paar Worte. Im Denken und Trachten habe ich mir meine volle Freiheit bewahrt. Ich gehe unbeirrt meinen eigenen Weg, verabscheue jedes Cliquenwesen, erkenne alles Schöne an, von welcher Seite es auch komme, und bedauere nur, daß die musikalische Erziehung der heutigen Jugend immer weniger auf dem Studium unserer Klassiker fußt. Ohne diese feste Grundlage ist auf ein weiteres Gedeihen der Kunst nicht zu rechnen.

Was würde wohl aus Säuglingen werden, wenn man der Milch, ihrer von der Natur vorgeschriebenen Nahrung, noch Cayennepfeffer hinzufügte!

In der Hoffnung, daß Ihnen diese kleinen Notizen genügen werden, verbleibe ich, sehr geehrter Herr Kapellmeister,

Ihr ergebenster

Philipp Rüfer

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

HUGO KAUN

von Georg Richard Kruse-Berlin

In unserer geräuschvoll arbeitenden Zeitepoche, in der es kaum möglich ist, ohne Lärm und Sensation die Aufmerksamkeit auf sich zu lenken, ist es einem deutschen Tonsetzer doch gelungen, einzig durch seine Werke, ohne persönliches Hervortreten, ohne Cliquenbildung und Reklame, sich in die Reihe unserer ersten schaffenden Künstler gestellt zu sehen. Wenige Jahre haben genügt, den nach 16jährigem Aufenthalt in Amerika in seine Vaterstadt Berlin Zurückgekehrten zu einer allbekannten künstlerischen Persönlichkeit zu machen, deren Namen man heute so ziemlich auf allen Programmen findet. Mitten im Streit der Meinungen ist Hugo Kaun still und ruhig seine Bahn gegangen, eine kerngesunde Musikernatur, durch keinerlei Extravaganz blendend und verwirrend; auf der Kunst unserer klassischen Meister fußend, und doch im besten Sinne des Wortes ein Moderner, einer der Neues macht.

Wie er körperlich groß und schwer, ein nicht leicht bewegliches Objekt ist, so stellt er auch künstlerisch eine durchaus gefestete Persönlichkeit dar, die dem Einfluß des Fremden, Modischen nicht unterliegt, sondern im Bewußtsein eigener Kraft und sicheren Könnens auf das selbstgesteckte Ziel zuschreitet und nicht rechts noch links sieht. Unbekümmert um Lob oder Tadel, schafft er in den vom Unterrichtgeben freien Stunden Werk auf Werk, wie der Strom in seinem Innern quillt; und niemals einem Kompromiß zugänglich, sendet er keines in die Welt hinaus, das nicht ganz seiner künstlerischen Überzeugung entspricht und die volle Reife zeigt. Das schöne Wort Peter Cornelius' vom heiligen Ernst, der das Kunstwerk adelt, läßt sich auf Kauns Arbeiten in voller Bedeutung anwenden, und so muß man auch an die Beurteilung seiner Werke mit dem vollen Ernst herantreten, der ihnen gebührt, weil ihr Schöpfer zu denen zählt, die redlich zu dem Brückenbau ins schimmernde Land der Ideale „ihren Stein herzutragen, ihn ausmeißeln, den Tropfen ihres Herzens zum Kitt geben und das Siegel ihres Geistes dem Blätterschmuck des Baues aufprägen".

Der Aufstieg zu den Höhen seiner Kunst ist unserem Musiker nicht leicht geworden. Am Geburtstage des großen Johann Sebastian im Jahre 1863

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

ist Kaun in Berlin auf die Welt gekommen, und früh schon zeigte sich seine musikalische Begabung. Aber erst mit 14 Jahren, nachdem er schon eine Unzahl Stücke „komponiert" hatte, erhielt er die erste Unterweisung in der Kunst, war aber dann bald so weit gefördert, daß er in die Berliner Hochschule aufgenommen werden konnte. Jedoch Verkennung der offensichtlichen Begabung des neuen Schülers, der seinerseits von dem konservativen Geist des Instituts wenig erbaut war, ließ kein rechtes Verhältnis zwischen den Lehrern und dem Lernenden aufkommen, und abgeschreckt, aber nicht entmutigt, ging Kaun nunmehr seinen eigenen Weg. Karl Raif und später dessen Sohn Oskar wurden seine Lehrer im Klavierspiel, und in der strengen Schule Friedrich Kiels reifte er zu dem hervorragenden Theoretiker heran, der das Werkzeug seiner Kunst selbst mit vollendeter Meisterschaft handhabt und auch die Gabe hat, ihre Geheimnisse seinen Schülern wiederum zu erschließen.

Diese schon früh gewonnene Eigenschaft war dem jungen Künstler sehr nützlich und auch nötig, denn sie mußte ihm zunächst eine Existenz schaffen, die freilich auf sehr wenig befriedigender künstlerischer Grundlage, billigem Klavierunterrichtgeben, sich aufbaute. Daneben wurde er Gründer und Dirigent eines rasch emporblühenden Gesangvereins und schuf mit leichter Hand wohl ein Hundert Musikstücke — Tagesware für die Verleger — unter fremdem Namen, von denen sich so manches noch heute großer Beliebtheit erfreut, ohne daß jemand den wirklichen Komponisten ahnt.

Des Lebens unerbittliche Forderungen ließen Kaun 1887 nach Amerika gehen, wo für die Fronarbeit wenigstens eine bessere Bezahlung zu erwarten stand; aber erst ganz allmählich, nachdem er den unkünstlerischen Verhältnissen des Landes manches Opfer hatte bringen müssen, gelang es ihm, in Milwaukee zu einer angesehenen Stellung als Lehrer und Dirigent zu gelangen und für sein Schaffen die nötige Unabhängigkeit zu gewinnen.

Man muß die Verhältnisse aus eigener Erfahrung kennen, um zu wissen, was es heißt, da aushalten und nicht aufhören ein Künstler zu sein, wo jedes künstlerische Unternehmen auf rein geschäftlicher Basis ruht, wo nicht ein in festem Engagement stehendes Orchester jederzeit die Aufführung neuer Werke ermöglicht, sondern die notwendige Heranziehung auswärtiger Kräfte ungeheure Opfer erfordert, ohne die Gewähr ausgeglichener Leistungen zu bieten, wo im Klein- wie im Großbetriebe der Musik das Wort „business" sich in häßlicher Weise geltend macht.

Kaun hat sich auch nach dieser Richtung hin bemüht, Besserung zu schaffen. Als Vereinsdirigent, als Mitbegründer der — bald wieder aufgeflogenen — Milwaukeer Philharmonischen Gesellschaft ist er mit Rat und Tat bei der Hand gewesen, der Kunst und den Künstlern würdigere

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Daseinsbedingungen zu bereiten und den Geschmack des Publikums zu bilden und zu veredeln. Die Einführung Bruckners u. A. war solch eine dankenswerte Tat. Zeichen der Anerkennung blieben auch nicht aus, und schon 1891 wurde Kaun zum Leiter des viertägigen Sängerfestes des Nordwestlichen Sängerbundes gewählt; auch das Musikfest zu Ehren des Prinzen Heinrich bei dessen Amerikafahrt dirigierte Kaun.

Das Sängerfest im Jahre 1891 hatte Kaun zuerst Gelegenheit gegeben, eigene Kompositionen einem großen Hörerkreise bekanntzumachen, und seitdem fand auch der Komponist nach und nach gebührende Würdigung in seiner zweiten Heimat; wichtig wurde vor allem, daß Theodor Thomas mit seinem weitberühmten Chicagoer Orchester die neuen Werke in seine Programme aufnahm und mehrfach schon aus dem Manuskript zur Aufführung brachte.

Aber seinem Vaterlande war Kaun ein Fremder, ein Ausländer geworden, und als er im Herbst 1900 in Berlin Kompositionsabende veranstaltete, wurde er, der Urberliner, dessen kerndeutsche Natur aus jeder Note spricht, die er schreibt, von einem Teil der Presse als der „seelenlose Vertreter des wilden Westens von Amerika“ behandelt und beurteilt. Anders freilich urteilte das Publikum, das den wiedergewonnenen Sohn in der Heimat warm begrüßte und wohl fühlte, daß aus den Tönen des „Daheim“-Liedes eine aus dem Herzen kommende, tiefinnige Wiedersehensfreude erklang.

So riß sich denn Kaun 1902 völlig von Amerika los und kehrte dauernd in die Vaterstadt zurück, von der aus seine Werke in ganz Deutschland und weit darüber hinaus die verdiente Verbreitung fanden. Hugo Kaun-Abende, Konzerte, deren Programme sich nur aus seinen Kompositionen zusammensetzen, sind heute durchaus keine Seltenheit.

In Berlin lebt Kaun nun in erster Linie seinem Schaffen, wenn auch noch immer der Theorieunterricht einen wesentlichen Teil seiner Arbeitszeit in Anspruch nimmt, und in unerschöpflicher Fülle strömen ihm neue Gedanken und Empfindungen zu, so daß die Zahl seiner Werke die hundert bald erreicht hat.

In dieser Zahl sind natürlich nur die Schöpfungen einbegriffen, die der Komponist noch heute vertreten will, nachdem er unter die Hunderte von Jugend- und Verleger-Arbeiten schon einmal einen dicken Strich gemacht und aufs neue von eins an zu zählen begonnen hat.

Als der Ausgangspunkt seines Kunstschaffens muß uns also das als op. 1 bezeichnete Heft Variationen über ein Originalthema für Klavier gelten, die man, um sie zu charakterisieren, etwa Schumannscher Richtung zugehörig nennen könnte. Und in diesem Kreise bewegen sich auch die in op. 2 vereinigten Klavierstücke: Arabeske, Humoreske, Albumblatt und Scherzo, op. 3: „Vielliebchen“, acht instruktive Stücke, op. 7: „Ins

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Stammbuch", vier Klavierstücke, darin die prächtige Tarantella mit den chromatisch abwärts steigenden großen Terzen im Baß, op. 9: „Dorfgeschichten", anmutige Charakterbilder, an denen nicht nur die Lernenden Freude haben, op. 11: Drei Stücke für Klavier, op. 13: Wanderlust und Valse noble, leichte, gefällige, ohne Schwierigkeit spielbare Sachen. Die meisten sind bei seinem Bruder Richard Kaun, zum Teil auch bei F. Schuberth jr. erschienen. Als op. 16 und 18 laufen zwei Hefte vierhändiger Stücke, während op. 19, sein erstes Klavierkonzert, aus dem Handel zurückgezogen wurde. Acht melodische Etüden, op. 23, bilden ein anregendes Übungsmaterial. Eine Reihe kleiner Kabinettstücke enthalten die seinen Kindern — er hat deren fünf — gewidmeten Charakterbilder „Im Thüringerland", op. 30 (Verlag Challier), in deren No. 2 („Eisenach") zu dem Thema B-A-C-H eine neue, reizvolle Variation geschaffen ist; No. 3 und 4 geben Naturstimmungen in gewählter Tonsprache wieder. Vier Stücke für das Pianoforte, op. 34 (Verlag D. Rahter), Sechs Klavierstücke, op. 38 und Vier Stücke, op. 42, zeigen deutlich die selbständige Entwickelung des Komponisten, namentlich nach der harmonischen Seite hin.

Den Höhepunkt seines Schaffens auf dem Gebiete der Klaviermusik bildet das Klavierkonzert mit Orchester in es-moll, op. 50 (Verlag D. Rahter), ein Werk, das den besten seiner Art würdig zur Seite steht.



Wie eine schmerzliche Frage hebt das Thema an, und wie ein trotziges Aufbäumen klingt es weiter. Ein Kampf mit feindlichen Elementen, in den hoffnungskündend das melodische B-dur Seitenthema hineintönt, durchtobt den ersten Satz, der in der Verarbeitung der gegensätzlichen Motive eine ganz ausgezeichnete Leistung darstellt. Im zweiten, langsamen (G-dur, $^{3}/_{4}$) bildet wieder die musikalische Darstellung des Namens Bach das durchgehende Thema, aus dem Kauns vornehme und niemals weichlich werdende Lyrik ein wirksames Tongespinst wob. Ohne Unterbrechung schließt sich das feurige Finale (Es-dur, $^{6}/_{8}$) an, das mit seiner großen Steigerung am Ende dem Ganzen einen glanzvollen Abschluß gibt. So dankbar der Klavierpart sich erweist, und so viel Tüchtigkeit er von dem Ausführenden ver-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

langt, so ist er natürlich weit entfernt von jener Art Prinzipalstimme, die durch raffinierte Virtuoseneffekte hervorstechen will. Da ist nichts von Kadenzen und Kunststückchen, die verblüffen und aus dem Rahmen treten. Ein einheitliches Ganzes bilden Orchester und Solopart, in dem jeder Teil zu seinem Rechte kommt. Das Werk wurde durch Vera Maurina zuerst in die Öffentlichkeit eingeführt und dann auch von anderen Künstlern in ihr Repertoire aufgenommen.

Drei Klavierstücke, op. 56 (Verlag Kahnt), Vier Klavierstücke, op. 64 (Verlag Ries & Erler), „Pierrot und Colombine", vier charmante Episoden, op. 71 (Verlag Challier), „Waldesgespräche", vier stimmungsvolle Naturschilderungen, op. 78 (Verlag Vieweg) und vor allem die grandiose Passacaglia für zwei Klaviere, op. 81 (Verlag Heinrichshofen) sind die weiteren Früchte seiner Tätigkeit auf diesem Gebiete, die immer wieder neue Seiten von Kauns Begabung entdecken lassen. Im Anschluß seien hier auch die als op. 62 bei Kahnt erschienenen Orgelwerke: Introduktion und Doppelfuge, Phantasie und Fuge genannt, die gleich der Passacaglia Bachschen Geist atmen und seiner würdige Proben hoher Kunst sind, wovon ein Beispiel aus der Doppelfuge zeugen mag:



Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Als Dirigent von Vereinen bot sich Kaun häufig genug Anregung und Veranlassung zu Chorkompositionen, und so finden wir bereits als op. 4 einen klangschönen vierstimmigen Frauenchor mit Klavierbegleitung, Eichendorffs „Mondnacht" (Verlag R. Kaun) und als op. 6 und 4 je drei Männerchöre (Verlag Schuberth) verzeichnet, die sich erfreulich vom landläufigen Mittelgut dieser Literatur abheben. Einen Zug ins Große zeigt op. 20: „Normannenabschied" für Männerchor, Baritonsolo und Orchester, ein machtvoller Freiheitssang, der in das Brausen des Meeres hineinklingt, reich an tonmalerischen Effekten. Einen zarten Gegensatz dazu bildet der Frauenchor „Morgenwanderung", op. 31 (Verlag F. Schuberth), denen als op. 52 Vier Frauenchöre für zwei Soprane, eine Altstimme und Pianoforte, und als op. 73 Fünf Frauenchöre (Verlag Kahnt) folgten.

Für Männerchor veröffentlichte Kaun noch die Werke 57 (Verlag Siegel), 65 (Kahnt), 67 (R. Kaun), 72 und 75 (Kahnt); für gemischten Chor, abgesehen von der anspruchslosen „Abendfeier in Venedig", op. 17 (Verlag Schuberth), zwei Gesänge für vierstimmigen Chor, op. 45, und eine symphonische Dichtung mit Baritonsolo und Orchester „Auf dem Meer", op. 54 (Verlag Rahter), bis jetzt wohl seine bedeutsamste Leistung nach dieser Seite hin. Das Mackaysche Gedicht, das den Zauber einer Nacht auf dem Ozean schildert, ist mit aller Farbenpracht des modernen Musikstils vertont, und mit echt poetischem Erfassen weiß der Komponist die erhabenen Naturerscheinungen in seiner Sprache wiederzugeben. Das Meerleuchten, mit dem Chor-Fugato (a cappella auf dem Orgelpunkt fis in der Pauke), und die ruhige Fahrt treten als lyrische Momente aus dem bewegten Gemälde ganz besonders hervor.

Hat Kaun in seinen Chorwerken gezeigt, wie er über den Ausdruck allgemeiner Stimmungen und Empfindungen mit Sicherheit gebietet, so beweist er in seinen Liedern eine hervorragende Gabe des Individualisierens. Da finden sich unter den mehr als hundert Gesängen, die er veröffentlicht hat, kaum zwei, die nicht charakteristische Verschiedenheit aufweisen, auch wo die Dichter in Form und Inhalt Ähnliches schufen.

Die gediegene Wahl der Texte seiner Lyrik schon läßt erkennen, daß da ein feines Empfinden und ebensoviel Kunstverständnis als Tiefe des Gemüts die Auslese trafen. Wie uns gleich im ersten Liederheft, op. 5 (Verlag R. Kaun), später auch in op. 15, Wildenbruch begegnet, so treffen wir in op. 10 (Verlag Schuberth) auf Lingg und Geibel, in op. 24 auf Walter von der Vogelweide, Baumbach, Heyse, in op. 25 und 27 auf Seidel, Busse, Kastropp, Müller-Rastatt, in op. 33 auf Schönaich-Carolath, in op. 37 und 46 auf Fontane, in op. 47, 49 und 51 auf Falke und Morgenstern, in op. 53 auf Dehmel und Greif, in op. 55 auf Wolff-Kassel, delle Grazie, in op. 59 auf Ernst und Ritter, in op. 61 auf Henckell und Telmann,

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

in op. 79 auf Keller, Gomoll, Stieler, in op. 80 auf Boelitz, Pfau, Drescher, in den Duetten für Mezzosopran und Bariton op. 48 und 69 auf Boelitz, Sevelingen und Limburg — ein Verzeichnis, das durch die Dichter der Chorwerke auf die mehr als doppelte Ziffer gebracht werden könnte, sodaß kaum eine Stimme von Eigenart in dem Dichterwalde fehlt.

Die steigende innere Entwickelung Kauns ist vielleicht in seinen Liedern am schönsten wahrnehmbar. Wie da nach und nach alles äußerlich Wirkende immer mehr zurücktritt, und die Vertiefung und Verinnerlichung stetig zunimmt, wie alles auf Wahrheit des Ausdrucks hinstrebt, ohne das rein musikalische Element zu beeinträchtigen, wie bei wachsender Freiheit der Gestaltung der Charakter des Liedes doch stets gewahrt bleibt, und die zunehmende Verfeinerung des Gehaltes die Frische und Natürlichkeit nicht aufhebt, das sind hocherfreuliche Erscheinungen. Kunstlieder im besten Sinne des Wortes, lassen sie doch der Melodie der Singstimme ihr volles Recht gegenüber dem selbständig und eigenartig gehaltenen Klavierpart. Steht in den weiter zurückliegenden die Deklamation zuweilen noch im Banne dieser Melodik, so hat sie sich später ganz frei davon gemacht, und alle rhythmischen Feinheiten der Sprache finden wir in der musikalischen Behandlung sorglich gewahrt. Nicht jedes Lied wird nach eines Jeden Geschmack sein; manchmal erscheint die Erfindung grüblerisch, die überraschende Harmonik etwas gesucht, aber nie wird sich eine unkünstlerische Eigenschaft geltend machen. Die Vielseitigkeit von Hugo Kauns Liedschaffen ist so groß, daß jeder Richtung Genüge getan wird. Gegensätze, wie das trübdämmerige „Nächtiges Wandern“ und das leichtbeschwingte, liebenswürdige „Auf leisesten Sohlen“, der dramatisch-aufregende „Sieger“ und das zart-innige „Schlummerlied“, das leidenschaftliche „Roter Mohn“ und die tragikomische „Schneidermär“, die jubelnden „Lerchenlieder“ und das in ruhiger Größe hinschreitende „Wie wundersam“ (op. 68) mit den eigenartigen Halbtonschritten:



von so vielen anderen abgesehen, die ebenso herbe Kraft wie graziösen Humor und was es an Stimmungen gibt zum Ausdruck bringen, lassen erkennen, daß Kaun nichts Menschliches fremd ist, und daß er jedem etwas zu sagen hat. Freilich erfordern seine Gesänge, namentlich die aus den späteren Jahren, durchaus gereifte Künstler und reife Menschen.

Auf dem Gebiet der Orchesterkomposition ist zunächst eine symphonische Dichtung „Vineta“, op. 8, zu verzeichnen, ein einsätziges Werk, zu dem Wilhelm Müllers Dichtung die Anregung gab. Schlicht im

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Ausdruck, brav instrumentiert, aber noch nicht von hervortretender Eigenart. Eine Suite in vier Sätzen, op. 21, „Karnevalsfest" betitelt, zeigt den gewandten Charakteristiker, der die Bilder eines südlichen Karnevals mit lebhaften Tonfarben und klangfrischem Gepränge zu malen weiß. Einen wesentlichen Schritt nach oben bedeutet die erste Symphonie in d-moll „An mein Vaterland", op. 22 (Verlag R. Kaun), ein ernstes, gehaltvolles, wenn auch noch nicht ganz persönliches Werk in drei Sätzen. Das Leitmotiv, das den Grundgedanken der Symphonie bildet, kündigt sich breit und mächtig in den ersten beiden Takten des Grave an und durchzieht dann das ganze Werk in mannigfacher Umbildung. In dramatischer Weise stellt der Komponist seine Themen in kühnem Kontrast einander gegenüber und verflicht sie kunstvoll miteinander, bis am Schlusse alle Stimmen vereint hymnenartig wie zum Preise der Heimat erklingen. Zu den leidenschaftlich bewegten Außensätzen bildet der mittlere, langsame, in seiner Innigkeit einen schönen Gegensatz.

Eine symphonische Dichtung „Festmarsch", mit Benutzung der amerikanischen Freiheitshymne „Star spangled banner", op. 29 (Verlag R. Kaun), ist nach Art des Kaisermarsches aufgebaut und effektvoll entwickelt. In zwei anderen symphonischen Dichtungen „Minnehaha" und „Hiawatha" (nach Longfellow), op. 43 (Verlag Rahter), die in den Wäldern Wisconsins entstanden, hat die poetische Anregung und der Zauber der Natur auf die melodische Erfindung und die Stimmungsmalerei den glücklichsten Einfluß geübt. Eine reiche Phantasie hat da für die Empfindungen der Personen und die Stimmung der Landschaft einen fortreißenden Ausdruck gefunden, und die kontrapunktische Kunst und die charakteristische Orchestrierung Kauns zeigt sich hier im glänzenden Licht.

Von herberer Art und unter Wagnerschem Einflusse stehend erweist sich der symphonische Prolog zu Hebbels „Maria Magdalena", op. 44 (Verlag Kahnt).

Zu den Allermodernsten gesellt sich Kaun mit seiner Orchesterhumoreske „Sir John Falstaff", op. 60 (Verlag R. Kaun), ohne etwa sich als Nachahmer zu gebärden. Im Gegenteil, seine Eigenart spricht gerade hier besonders stark, denn der ehrenwerte Sir John, dessen musikalisches Spiegelbild zuerst unter Weingartner im Berliner Opernhause 1906 in die Welt erklang, erscheint hier als ein ganz Neuer. Das Tragikomische der Gestalt, das sie mit nur wenigen der Weltliteratur teilt, kommt hier (im Gegensatz zu Nicolai und Verdi) zum ersten Male musikalisch zum Ausdruck. Weltschmerz und Weltverachtung, aus denen er sich nur durch seinen Humor erhebt, ist hier der Grundzug von Falstaffs Charakter. Stärker als sonst arbeitet daher diesmal der Komponist mit Dissonanzen, grellen Klangwirkungen und grotesken Gegensätzen. Schillert doch die Falstaff-

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Figur in so bunten Farben, daß der ganze Reichtum der Palette aufgeboten werden muß, um den lumpenden und pumpenden „Fleischberg", den Saufbruder, den Renommisten, den von den Frauen verlachten eitlen Gecken zu schildern, der doch immer seine Ritterwürde aufrecht erhält und durch seinen Humor, seine Selbstverspottung sich sein Menschentum und unsere Teilnahme bewahrt. Ungemein reich ist deshalb auch das thematische Material, dessen Kombinierung und Verarbeitung — man beachte die kunstvolle Doppelfuge, die Zusammenfassung der Hauptthemen am Schlusse — im Verein mit der glänzenden Instrumentation eine Kunstleistung ersten Ranges darstellt.[1])

Von dem nur allzusehr am Irdischen haftenden dicken Schlemmer erhebt sich der Flug des Komponisten mit seinem op. 66 (Verlag R. Kaun), dem Phantasiestück für Violine und Orchester, ins liebliche Märchenreich. Das von Michael Preß zuerst gespielte Werk hat die Form einer kleinen Symphonie in vier knappen, miteinander verbundenen Sätzen. Der erste, d-moll $^{6}/_{8}$, führt die Solovioline gewissermaßen als Erzählerin einer romantischen Begebenheit ein. Wie im Zauberwald rauscht es da, Elfengeflüster vernimmt man und das Drohen zürnender Geister, dann aber im zweiten, $^{3}/_{4}$ Takt, gewinnt inniger Liebesgesang die Oberhand. Der dritte im Scherzostil, mit interessanten Stimmkreuzungen



und chromatischen Läufen, läßt wieder das lustige Feenvolk zum Wort kommen, und ein marschmäßiges Finale scheint anzudeuten, daß der tapfere Rittersmann die verzauberte Prinzessin glücklich befreit hat und heimführt. Die Violin-Literatur hat Kaun neuerdings durch eine schöne, gehaltvolle Sonate in vier Sätzen für Geige und Klavier, op. 82 (Verlag Heinrichshofen), bereichert, die Theodore Spiering zuerst in die Öffentlichkeit eingeführt hat. Älteren Datums ist eine Gesangszene für Violoncell und Orchester, op. 35 (Verlag Rahter), ein melodiöses Stück in einem Satz, an das sich auch tüchtige Dilettanten wagen können.

Hatte sich Kaun bisher in seinen Orchesterwerken der heut üblichen Besetzung bedient, wie sie Wagner im „Lohengrin" beansprucht, ohne

[1]) Das Faksimile einer Partiturseite siehe unter den Beilagen. Red.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Zuhilfenahme ungewohnter Instrumente, so legt er sich in seinen nächsten Schöpfungen: Sechs Originalkompositionen für kleines, bzw. Streichorchester, op. 70, und den Drei einfachen Stücken für kleines Orchester, op. 76 (Verlag Vieweg), eine Enthaltsamkeit auf, die für das Auge um so frappierender wirkt, als trotz der geringen Anzahl von Instrumenten eine Klangfülle erzeugt wird, die den Wegfall des großen Apparats beim Hören gar nicht zum Bewußtsein kommen läßt, weil die gewählte Orchestrierung völlig dem Charakter der Stücke entspricht und auch eine so geschickte ist, daß das Ohr den leichteren Klangkörper nur angenehm empfindet. Das erste Halbdutzend umfaßt die Stücke „Fröhliches Wandern", „Idyll", „Albumblatt", „Variationen", „Elegie" und „Rondo", Tonbilder von entzückender Einfachheit und Grazie, melodiös und eingängig für das Ohr, dabei voller rhythmischer und harmonischer Feinheiten,

Aus: „Fröhliches Wandern"



wie sie nur ein durchaus moderner Komponist zu schaffen vermag. Wenn sie im Zusammenhange nicht auffallen und befremden, so beweist das eben die logische, aus der Sache entspringende Verwendung aller Kunstgriffe. Das alles trifft auch auf die zweite Serie „Scherzo", „Notturno" und „Intermezzo" zu, die sich gleich den ersten rasch bei allen Orchestern eingeführt haben und auch in Klavierbearbeitungen ins größere Publikum gedrungen sind.

Als die bedeutsamste Leistung Kauns auf dem Gebiete der Orchestermusik muß seine zweite Symphonie in c-moll für großes Orchester, op. 85 (Verlag Ernst Eulenburg), angesprochen werden, die am 13. Januar 1910 im Leipziger Gewandhause unter Nikisch's Leitung ihre Uraufführung erlebte und eine überaus warme Aufnahme fand. Kaun hat mit diesem Werke so manchen, der bei aller Anerkennung seiner Meisterschaft ihn auf das kleinere Genre zu verweisen geneigt war, eines Besseren belehrt und gezeigt, wie der große Stil ihm eignet. Von der inneren Reife und Abgeklärtheit des Künstlers gibt vielleicht am besten die steigende Entwickelung seines Humors Zeugnis, der sich in den Scherzi seiner neuesten Arbeiten, und

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

so auch hier, immer kräftiger und ursprünglicher offenbart. Kaun hat diesmal auch die Harfe und für das marschmäßig beginnende und hymnenartig ausklingende Finale die Orgel und auch die Trommeln in den Orchesterkörper einbezogen. Im übrigen zeigt das Werk die klassische Form der vier in sich abgeschlossenen Sätze in der üblichen Folge.

Durch das ganze Schaffen Kauns geht ein starker dramatischer Zug. In den meisten seiner größeren Werke finden wir musikalische Szenen, die Personen und Begebenheiten so plastisch hervortreten lassen, daß in der Phantasie des Hörers sich ein ganzes Drama abspielt, wenn auch keinerlei „Programm" dergleichen andeutet. So lag es nahe, daß Kaun sich auch auf dem Gebiete der Oper versuchte. „Oliver Brown (The ring of fate)", ursprünglich „Der Pietist" genannt, betitelt sich der Einakter, der bereits 1895 bei Breitkopf & Härtel im Klavierauszuge erschien. Der Komponist erfüllt auch in diesem Werke durchaus, was von seiner Begabung erwartet werden durfte. Er hat zu den krassen Vorgängen, die sich in der Gegenwart in einem Städtchen des amerikanischen Westens abspielen, eine sehr ausdrucksvolle, dramatisch packende und in den lyrischen Momenten überaus schöne Musik geschrieben, aber die Reaktion gegen die blutrünstigen Opern der veristischen Jungitaliener hatte schon eingesetzt, als Kauns freilich schon vor der „Cavalleria" geschriebenes Werk erschien, und so blieb es unaufgeführt, was zu bedauern ist, schon um der hervorragenden Chöre willen, die vom einfachen Kirchenchoral an bis zu den polyphonen zwölfstimmigen Rachegesängen alle Stimmungen der Handlung ausklingen lassen.

Aus der Oper „Oliver Brown"



Eine zweite Oper, „Der Maler von Antwerpen", hat er, nachträglich die Schwächen des Textbuches erkennend, nicht veröffentlicht,[1]) und so harrt die Bühne noch immer eines glücklichen Wurfes unseres Komponisten.

Um so erfolgreicher war Kaun auf dem am spätesten betretenen Gebiet der Kammermusik, die ja die reifste Kunst und die stärkste Konzentrierung erfordert.

Ein Oktett für Streichquintett, Klarinette, Fagott und Horn in einem einzigen, durch mehrfachen Taktwechsel gegliederten Satze, op. 26 (Verlag

[1]) Ein Bruchstück aus diesem Werke erfährt in den Musikbeilagen des vorliegenden Heftes seine erste Veröffentlichung. Red.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

R. Kaun), bildet den interessanten Ausgangspunkt, wenn auch Wagnersche Anklänge hier nicht wegzuleugnen sind. Als op. 28 reiht sich ein Streichquintett in fis-moll (mit zwei Violoncells) an, in dem die hergebrachte viersätzige Form beibehalten ist, nur daß das Scherzo, ein besonders eigenartiges und reizvolles Stück, den zweiten, das Adagio den dritten Satz bildet. Die gleiche Anordnung zeigt das Klavierquintett in f-moll, op. 39 (Verlag A. Stahl), ein vielgespieltes Werk mit dem originellen Intermezzo. Einfacher gehalten und überaus ansprechend ist das erste Klaviertrio in B-dur in drei Sätzen, op. 32 (Verlag R. Kaun), wogegen das zweite Trio in c-moll, op. 58 (Verlag Kahnt), in einem Satze, mehr von starker Leidenschaft erfüllt ist.

Das erste Streichquartett in F-dur, op. 40 (Verlag R. Kaun), ist zum Teil unter dem Eindruck des Untergangs der „Elbe" und des Heldentods ihres Kaun befreundeten Kapitäns v. Gössel entstanden. Ihm ertönen auch die edlen Trauerklänge des zweiten — und letzten — Satzes, die, immer bewegter sich gestaltend, Kampf und Untergang des Helden erzählen und endlich in verklärenden Durakkorden noch einmal seine Lichtgestalt uns zeigen, um dann in erhabener Resignation zu verlöschen. Der erste Satz kündet das Ringen und Streben eines Heldenlebens, auf dessen tragischen Ausgang der wehmütige Abschluß hindeutet.

Am bekanntesten ist das zweite Streichquartett in d-moll, op. 41 (Verlag R. Kaun), geworden, das auf dem Essener Tonkünstlerfeste einen geradezu aufsehenerregenden Erfolg zu verzeichnen hatte. Es gehört auch zweifellos zu dem Besten der Quartettliteratur und bedeutet einen Höhepunkt in Kauns Schaffen. Auch hier schaltet er frei mit der Form, indem er zwei langsame Sätze bietet, zwischen die ein Scherzo eingeschoben ist. Der erste Satz beginnt mit einer musterhaft gearbeiteten, kunstvollen Fuge (vgl. den Canon *in augmentationem* zwischen Violine und Cello am Schlusse) voll blühenden tönenden Lebens, das auch die folgenden Sätze erfüllt. Freude am Dasein und an der Kunst spricht aus dem Ganzen, das Ernst und Humor in glücklichsten Formen zum Ausdruck kommen läßt.

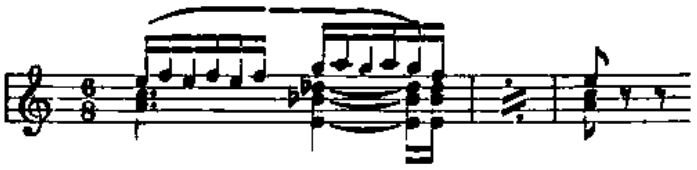
Dem klassischen Vorbild entspricht am meisten das dritte Streichquartett in c-moll, op. 74 (Verlag Leuckart), mit seinem lebhaften ersten Satz, dem gesangreichen langsamen als zweitem, einem ganz echten Menuett als drittem und dem Variationen-Finale, ein Werk, das uns den Künstler auf der vollen Höhe zeigt, auf der wir für heut Abschied von ihm nehmen wollen, bis uns neue Schöpfungen wieder zu ihm führen.

Blicken wir noch einmal auf den Weg hinab, den wir an Hand von Hugo Kauns Werken zurückgelegt haben, so erkennen wir den erfreulichen Werdegang, der aus den Niederungen stetig und sicher zum höchsten Gipfel emporführt. Als wenn er nach dem rechten Wege fragte, sehen wir den

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Tonsetzer anfangs bei Schumann und Brahms, später bei Richard Wagner ein wenig verweilen, dann aber seine eigene Straße ziehen, auf der er zu Bach und Beethoven hinstrebt. Das Zauberwort, das ihn geleitet, heißt Melodie und hat ihn den Weg zum Herzen der Hörer finden lassen. Denn über alle Technik hinaus, über die er in so reichem Maße gebietet und die in der Form strenger und freiester Kontrapunktik, in symmetrischen Umkehrungen, der Verwendung der alten Kirchentonarten,

Am murmelnden Bach



Trugkadenzen, alterierten Akkorden, überhaupt in kühner Harmonik, wechselvoller Rhythmik und blühender Polyphonie in die Erscheinung tritt, hat doch die Gabe, den Bewegungen der Seele in der Linienführung der Melodie — die allerdings nicht immer auf der Oberfläche liegt — innerlich wahren Ausdruck zu verleihen, seinen Werken den Eingang in weitere Kreise verschafft. Nicht zuletzt ist ihnen auch der ausgesprochen männliche Charakter zugute gekommen und hat ihnen in unserer von Feminismus und Perversität durchsetzten Zeit bei allen natürlich empfindenden Freunden der Tonkunst immer wachsende Sympathieen eingetragen.



Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

ROBERT KAHN

von Wilhelm Altmann-Berlin

Wie oft schon hat man versucht, sich über die von den klassischen Meistern geschaffenen Formen hinwegzusetzen, und ist dabei kläglich gescheitert; wie oft schon sind diese Formen verspottet und totgesagt worden, und doch büßen sie dank ihrer Mannigfaltigkeit und ihrer wundervollen Dehnbarkeit auch heute noch nichts von ihrer Lebensfähigkeit ein, wenn man sie nur geschickt zu gebrauchen und dem Zeitgeschmack anzupassen versteht. In dieser Kunst ist Robert Kahn sicherlich ein Meister. Man tut ihm bitter unrecht, wenn man in ihm nur einen strengkonservativen Musiker sieht; er ist nichts weniger als einseitig und auf eine bestimmte Richtung eingeschworen. Wenn ihm auch Brahms weit mehr ans Herz gewachsen ist als z. B. der „Salome"- und „Elektra"-Komponist, so nimmt er doch an der modernen musikalischen Produktion, soweit sie nicht geradezu revolutionär ist, lebhaftes Interesse; insbesondere verfolgt er das Schaffen von Max Schillings und Max Reger mit gespannter Aufmerksamkeit. Er verschließt sich in seinem vornehmen Eklektizismus nur allem Unschönen: edle Melodik in gewählter Fassung ist das Ziel, dem er unentwegt, und zwar mit entschiedenem Erfolge, nachstrebt. Vor Jahren habe ich ihn wohl bisweilen ungerecht und falsch beurteilt, besonders wenn ich seiner Melodiebildung Weichlichkeit vorwarf und ihn mehr oder minder für einen Mendelssohn redivivus hielt. Wohl ist er seinem ganzen Fühlen und Denken nach mit diesem Tondichter verwandt, aber er ist doch noch mehr von Robert Schumann beeinflußt und vor allem zu sehr von der Brahmsschen Herbheit infiziert, um schlankweg im Fahrwasser Mendelssohns zu segeln. Den Romantikern möchte ich ihn freilich doch noch zuzählen, aber immer nur mit dem Zusatz, daß er sich als modernen Menschen fühlt und in seiner Tonsprache inhaltlich und formell an die Zeitgenossen sich wendet. Düstere, weltfremde und verschwommene Gedanken liegen ihm fern; wenn auch Leidenschaft und trotzige Energie nicht fehlen, so herrschen doch meist heiterer Sonnenglanz, Frohsinn, Anmut und Lieblichkeit in seinen Kompositionen, die offenbar ein Abglanz seines durchaus vom Glück begünstigten Lebens sind.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Von äußeren Sorgen ist Robert Kahn jedenfalls bisher verschont geblieben. Er ist als Sproß einer angesehenen und wohlhabenden Kaufmannsfamilie in Mannheim am 21. Juli 1865 geboren worden. Seine außerordentliche musikalische Begabung, die sich bei ihm schon sehr früh zeigte, fand im Elternhause sorgfältigste Pflege; hier setzte man auch seinem Wunsche, sich ganz der Musik zu widmen, keinerlei Widerstand entgegen. Im Klavierspiel unterrichtete ihn längere Zeit Ernst Frank, ein Freund von Brahms, der Vollender von Hermann Goetz's „Francesca von Rimini" und Komponist der Oper „Hero und Leander", ein hervorragender Künstler, der später leider in geistige Umnachtung verfiel. An seine Stelle trat nach seinem Weggang von Mannheim dann noch für kürzere Zeit Emil Paur. Für den schon früh einsetzenden theoretischen Unterricht gewannen die Eltern Vincenz Lachner, der allwöchentlich einmal aus Karlsruhe herüberkam. Ihm verdankt Robert Kahn seinen hochentwickelten Formensinn, vor allem den logischen, klaren und übersichtlichen Aufbau seiner Sätze, seine besonders in den Durchführungsteilen wahrnehmbare große Kunst der Themenverarbeitung. Auch durch seine rein menschlichen Vorzüge übte der heute schon allzusehr der Vergessenheit anheimgefallene Komponist der „Variationen über die C-dur Tonleiter" auf seinen Schüler einen großen und bleibenden Einfluß aus. An dem reichen musikalischen Leben seiner Vaterstadt nahm dieser vielen Anteil; auch trat er in Beziehungen zu Jean Becker, dem Begründer des berühmten Florentiner Quartetts, und zu dessen reichbegabten Kindern.

Trotz der andauernden und ausgiebigen Beschäftigung mit der Musik hatte Robert Kahn seine Gymnasialstudien keineswegs vernachlässigt. Nach einjährigem Besuch der Prima verließ er aber seine Vaterstadt, um seine musikalischen Studien an der Berliner Hochschule für Musik zum Abschluß zu bringen. Hier traf er es insofern sehr ungünstig, als Friedrich Kiel, der ausgezeichnete Lehrer für Komposition, dessen ungemein wertvollen Werke leider noch immer viel zu wenig Beachtung finden, schon recht leidend war und überdies an seinen Arbeiten selten etwas auszusetzen fand. Doch war der mehr als zweijährige Berliner Aufenthalt sonst von großem Nutzen für Kahn. Vor allem trat er in Beziehungen zu Joseph Joachim; an dessen Vortrag der klassischen Werke bildete er seinen eigenen Vortrag; erst von da ab gewann er jene geistige Vertiefung und Innerlichkeit, die sein auch in technischer Hinsicht vollendetes Klavierspiel in so hohem und allgemein anerkanntem Maße auszeichnet.

Die Persönlichkeit Hermann Levis zog ihn aber 1885 nach München. Hier fesselte ihn Joseph Rheinberger bald in so hohem Grade, daß er sich entschloß, noch ein Jahr dessen Schüler in der Königlichen Musikschule zu werden. Unter den Augen dieses vortrefflichen Lehrers entstand

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

seine erste Sonate für Klavier und Violine, auf deren Bedeutung ich noch später zu sprechen komme. Von München wandte sich Kahn im Winter 1887 nach Wien, um in Brahms' Nähe zu kommen; diesen hatte er gelegentlich der ersten Aufführung seiner Vierten Symphonie in Mannheim persönlich kennen gelernt und für sich so sehr gewonnen, daß er ihm sogar — eine seltene, große Auszeichnung — Unterricht geben und ihn als Reisebegleiter mit nach Italien nehmen wollte. In übergroßer Bescheidenheit schlug Robert Kahn beides aus, was er natürlich später sehr bereut hat.

Um sein Militärjahr abzudienen, ging er dann nach seiner Vaterstadt, vertauschte diese aber dann wieder mit Berlin, wo er frei und ungehindert sich nur seinem eigenen Schaffen hingab; er hatte bald die Freude, daß Joachim mit seinen Quartettgenossen sein erstes und bisher einzig gedrucktes Streichquartett öffentlich aufführte, und daß sogar Hans von Bülow seine bisher unveröffentlicht gebliebene Orchesterserenade der Ehre wert hielt, das Programm eines Philharmonischen Konzerts zu zieren.

Um auch einmal Fühlung mit der Oper zu bekommen, wandte sich Kahn nach Leipzig, wo sein früherer Lehrer Emil Paur als erster Kapellmeister am Stadttheater wirkte; hier tat er eine Zeitlang Dienste als Korrepetitor, doch seiner vornehmen und feinfühligen Natur wurden die Theaterverhältnisse bald ein Greuel, sodaß er den Plan, Theaterkapellmeister zu werden, bald fallen ließ. Sicherlich hängt es mit seiner Abneigung gegen die Bühne, die für ihn gar keinen Reiz hat, zusammen, daß er sich gar keine Begabung für dramatische Musik zutraut. Auch ist er zu sehr von der Größe Wagners, dessen Prinzipien er als richtig anerkennt, durchdrungen, um in dessen Stil eine Oper zu komponieren. Doch wer weiß, ob wir nicht doch noch einmal von ihm ein feines musikalisches Lustspiel erhalten? Freilich müßte ihn dazu erst ein wirkliches Kunstwerk von Dichtung begeistern.

Um sich in Leipzig praktisch als Dirigent zu betätigen, gründete er dort einen Frauenchor, der sich in der Hauptsache aus Schülerinnen von Thekla Friedländer zusammensetzte und wiederholt erfolgreich an die Öffentlichkeit trat. Auf Betreiben Philipp Spittas folgte er aber 1894 einem Ruf an die Hochschule für Musik in Berlin, zunächst freilich nur als stellvertretender Lehrer für Klavierspiel; später übernahm er dann Ensemble- und Theorie-Unterricht mit so großem Erfolge, daß er 1903 den Professortitel erhielt.

Eine volle Lehrerstelle bekleidet er aber auch heute nicht, um in seinem eigenen Schaffen nicht zu sehr gehemmt zu sein. Dieses füllt sein Leben, dem ein Herzens-Ehebündnis mit einer Enkelin des Komponisten Peter Hertel noch seine besondere Weihe gegeben hat, in der Hauptsache aus. Doch ist er jedem zu raschen Publizieren abhold und läßt

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

lieber manches Werk ungedruckt, wenn es nicht vor seiner strengen Selbstkritik standhält. Auch als Klavierspieler entfaltet er eine ziemlich rege Tätigkeit, insbesondere liebt er es, ausgezeichnete Gesangskünstler, wie z. B. Messchaert, zu begleiten und bei der Ausführung von Kammermusikwerken mit tätig zu sein; seit zwei Jahren hat er den Klavierpart der von Adalbert Gülzow begründeten, in hohem Ansehen stehenden „Kammermusikvereinigung der Königlichen Kapelle" übernommen, neuerdings auch einen aus nur vorzüglichen Kräften bestehenden kleinen gemischten Chor gegründet, der aber nicht in die Öffentlichkeit treten soll und vornehmlich sich mit dem Studium der Bachschen Kantaten beschäftigt. Für das Musikleben der Reichshauptstadt ist Robert Kahn schon seit mindestens zwölf Jahren jedenfalls ein Mann von Bedeutung, den man ungern missen würde, zumal er auch als Mensch sich allgemeinster Sympathieen erfreut. —

Wenn wir überblicken, was er bisher geschaffen[1]) und veröffentlicht hat, so fällt uns auf, daß darunter keine Symphonie sich befindet; er hat vor dieser Tongattung, die große Formen und vor allem großen geistigen Inhalt verlangt, eine heilige Scheu. Sie lockt ihn auch vorläufig nicht; für das Größte, was er bisher sagen zu können glaubte, hat ihm bisher die Kammermusik genügt. Diese hat er in erster Linie gepflegt, wenngleich er sich auch in kleineren Orchesterstücken, Ouvertüren und der schon erwähnten Serenade versucht hat, ohne sich freilich entschließen zu können, diese Orchesterwerke durch den Druck in weitere Kreise zu bringen.

Gehen wir nunmehr seine Kammermusikwerke durch, so fällt unser Blick zunächst auf die schon kurz erwähnte (erste) Sonate für Violine und Klavier, op. 5, in g-moll, die Joseph Joachim gewidmet ist (1886). Man kann gar nicht glauben, daß dieses Werk noch in einer Zeit entstanden ist, in der der Komponist noch die Münchener Musikschule besuchte, einen so reifen, fast meisterhaften Eindruck hinterläßt es. Der erste, groß angelegte Satz (Allegro moderato e energico, $^4/_4$), insbesondere das energisch-kraftvolle, etwas herbe Hauptthema, könnte wohl selbst in einer Symphonie mit Ehren bestehen; auch das warm empfundene Gesangsthema ist großzügig. Der breite Gesang des Adagio ($^4/_4$, D-dur) klingt wie ein inniges Gebet, während der eingestreute Zwischensatz durch seine Leidenschaftlichkeit fesselt. Die kunstvolle Verarbeitung des Hauptthemas darf als besonders gelungen bezeichnet werden. Ein Scherzo fehlt. Das rondoartige Finale (Allegro vivace, $^2/_4$) ist durch rhythmische Belebtheit ausgezeichnet. Gegenüber den beiden energischen ersten Themen wirkt die weiche Gesangsmelodie der Geige, die das dritte Thema bildet, ganz besonders ein-

[1]) Kahns erste zwanzig Werke behandelt Ernst Radecke in seinem Schriftchen „Robert Kahn", Leipzig (bei Leuckart) 1894.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

schmeichelnd. Für die Verbreitung dieser höchst empfehlenswerten Sonate in Dilettantenkreisen ist leider der Umstand hinderlich, daß der Klavierpart, so interessant er an sich auch ist, doch zu schwierig gehalten ist.

Auch die zweite Sonate für Klavier und Violine, op. 26, in a-moll (1897), die dem nun auch schon dahingerafften vortrefflichen Geiger Karl Halir gewidmet ist, verlangt einen tüchtigen Klavierspieler, lohnt aber gleichfalls näherer Beschäftigung. Sie besteht aus drei sich unmittelbar aneinander schließenden Sätzen. Das leidenschaftliche und energische Hauptthema setzt gleich zu Beginn des Allegro ein; sehr hübsch macht sich das von Arpeggien des Klaviers umspielte Gesangsthema in der Geige. Nach einer längeren Durchführung schließt sich an den Wiederholungsteil eine machtvolle Coda (Allegro con fuoco) an, die aus dem Hauptthema gebildet ist; ein kurzes Rezitativ der Violine (Moderato, $^3/_4$) leitet zu dem einfachinnigen Adagio ma non troppo über, dessen Zwischensatz an die Energie des ersten Allegro erinnert. Eine Art Bolero, der in Rondoform gehalten ist ($^3/_4$, Allegro non troppo, ma con fuoco e poco a capriccio), bildet einen wirkungsvollen Abschluß des Werks. Kurz vor dem Schluß wird das Hauptthema in etwas abgeänderter Form in einem kurzen Prestosatz ($^2/_4$) noch einmal in Erinnerung gebracht.

Für die wertvollste der nach Brahms komponierten Violinsonaten und für eines der besten Werke Robert Kahns halte ich seine dritte Sonate für Violine und Klavier, op. 50, in E-dur (1907). Sie enthält feine, intime, klangschöne und vornehme, vor allem aber auch durchaus gesunde Musik in geistvoller Verarbeitung; dazu ist der Klaviersatz geradezu wundervoll, die Violinstimme dankbar gehalten. Am bedeutendsten ist der kurze erste Satz, in dem ein Andante sostenuto ($^4/_4$, gelegentlich auch $^3/_4$) von einem Prestosatz ($^3/_4$) zweimal abgelöst wird und jenes Andante auch als Schluß Verwendung findet. Der zweite Satz (Allegro molto vivace, $^3/_4$) ist ein kraftstrotzendes, dabei auch von sonnigem Humor erfülltes, ziemlich ausgedehntes Scherzo. Der Schlußsatz geht nach einer langsamen, melodischen Einleitung (Adagio $^3/_4$) in ein durch die Energie des Hauptthemas fesselndes, rhythmisch belebtes Allegro energico ($^4/_4$) über und schließt sehr stimmungsvoll mit der Wiederaufnahme des Hauptgedankens des ersten Satzes.

Im Anschluß an diese drei Violinsonaten erwähne ich auch zwei Werke Robert Kahns für Violine und Klavier, die freilich, streng genommen, nicht als Kammermusik betrachtet werden können, nämlich die „Zwei Violinstücke“ op. 4 mit Klavierbegleitung und die „Tonbilder“ für Violine und Klavier op. 36 (1902). Von den beiden Stücken op. 4 kann man nicht gerade sagen, daß sie eine wesentliche Bereicherung der Literatur bilden; das erste (Allegretto) ist nicht ohne klanglichen Reiz, das zweite (Adagio mesto) wäre ohne den unruhigen und auch etwas gesuchten

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Zwischensatz wirkungsvoller. Auch die „Tonbilder“ (Nr. 1. Kanzone, 2. Romanze, 3. Intermezzo, 4. Elegie, 5. Capriccio) gehören zu den schwächeren Erzeugnissen der Kahnschen Muse, sie zeigen zu wenig Eigenart; immerhin können die beiden letzten Nummern für den Vortrag empfohlen werden.

Ansprechend und dankbar sind auch die „Drei Stücke“ für Violoncello und Pianoforte (Romanze, Serenata, Capriccio), op. 25 (1897), die der verstorbene Violoncellist Robert Hausmann gern zu spielen pflegte. Weit wertvoller ist die Sonate für Violoncello und Klavier, op. 37 (1903), in der das Streichinstrument sehr geschickt, hauptsächlich zur Führung der Melodie, benutzt wird und nur selten Passagen zugeteilt erhalten hat, so daß es sich gut neben dem — übrigens auch gar nicht überladenen Klavier — behaupten kann. Diese Sonate, die flüssig geschrieben ist, besteht nur aus drei Sätzen; während der mittlere (Andante sostenuto $^3/_4$, d-moll) in süßer Melodik beinahe schwelgt und auch als dankbares Einzelstück brauchbar ist, zeichnen sich die beiden Ecksätze (Allegro energico, $^4/_4$ und Allegro risoluto, $^2/_4$) durch jugendfrische Kraft und Lebendigkeit aus. Sicherlich gehört diese Sonate, an deren Schluß das Hauptthema des ersten Satzes noch einmal aufgenommen wird, zu den erfreulichsten Erscheinungen der Literatur, zumal sie auch von besseren Dilettanten zu bewältigen ist.

Auch vier Klaviertrios verdanken wir Kahn, die alle beachtenswert sind. Am meisten Anklang dürfte von ihnen das fast durchweg poetische, in süßen Wohllaut getauchte erste, op. 19 in E-dur (1893), finden, trotzdem oder vielleicht weil es in Mendelssohnschem Geiste gehalten ist. Es zeugt ganz besonders davon, wie sehr bei seiner Konzeption sein Autor sich noch zur Romantik bekannte. Insbesondere gilt dies von dem ersten Satz (Allegro, $^9/_8$), der gleich mit dem Hauptthema einsetzt. Dieses ist eine sehr glücklich erfundene Melodie, wie sie schöner und schwungvoller nicht leicht gedacht werden kann. Leider steht das zweite Thema nicht im scharfen Gegensatz dazu, da es auch zu gesangreich-melodisch ist. Der Durchführungsteil dieses Satzes ist übrigens reichlich kompliziert. Das Andante (As-dur, $^2/_4$) ist ein duftiges, zartes Albumblatt, das auch als Liebeszwiegesang aufgefaßt werden kann; freilich gilt dies nicht von dem nichts weniger als einfachen Mittelsatz (poco più animato), der sogar Kampf atmet. Das Finale deckt sich durchaus mit der Bezeichnung Allegro con fuoco ($^4/_4$); es interessiert durch seine Rhythmik, ist kraftvoll und feurig und weist viel Schwung auf; eine Episode (Allegro moderato), die kurz vor der Coda steht, ist in melodischer Hinsicht besonders schön geraten. Zum Vortrag in Konzerten dürfte sich dieses Trio, dessen Klavierpart hohe Anforderungen stellt, besonders eignen.

Das zweite Klaviertrio, op. 33 in Es-dur (1900), wird sehr glücklich

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

eröffnet durch ein Allegro ($^3/_4$), dessen ungemein frisches, gleich ins Ohr fallendes Hauptthema durch einen zarten, fein empfundenen Gesang abgelöst wird; eine charakteristische Triolenbewegung ist längere Zeit sehr hübsch zur Begleitung verwendet. Der zweite Satz (Andante sostenuto, $^4/_4$, c-moll), der auch durch seine Rhythmik interessiert, wirkt ergreifend; er ist eine Art Trauermarsch mit einem versöhnenden, lieblich-melodischen Zwischenteil. Das in Rondoform gehaltene Finale (Allegretto vivace, $^9/_8$, Coda: Vivace, $^6/_8$) ist nicht gerade inhaltsreich, da es in der Hauptsache nur ein flottes Spiel mit Tönen zeigt, das an einem vorüberrauscht, ohne tiefere Saiten zu berühren.

Das dritte Klaviertrio, op. 35 in c-moll (1902), darf als Muster einer knappen, gedrängten Form angesehen werden. Der erste Satz besteht aus einer feierlich-elegischen Einleitung (Moderato, $^6/_8$) und einem Allegro energico, $^4/_4$ mit einem, durch scharfen Rhythmus ausgezeichneten Hauptgedanken und einem aus der Einleitung abgeleiteten Gesangsthema. Der zweite Satz ist als ein ziemlich ausgedehntes Scherzo (Allegro moderato $^3/_4$, f-moll) anzusehen, das gespensterhaft dahinhuscht und geistreiche Gedanken enthält; es bildet eine Art Seitenstück zu dem entsprechenden Satze in Beethovens Es-dur Trio op. 70 No. 2. Um so gewaltiger braust das an Steigerungen reiche, auch durch seine Rhythmik interessante Finale dahin, das außer einer längeren melodisch fesselnden Einleitung (Andante sostenuto, C-dur) ein Allegro appassionato in c-moll ($^6/_4$) aufweist.

Während die bisher besprochenen drei Trios die übliche Besetzung Klavier, Violine und Violoncello haben, hat Kahn in seinem vierten Trio, op. 45 in g-moll (1906), an Stelle der Violine eine Klarinette genommen, die aber auch durch eine Violine ersetzt werden kann, eine Besetzungsart, die schon Beethoven in seinem Trio op. 11 angewandt hat. Die äußere Veranlassung dafür gab die Gründung des sogenannten Meininger Trios, das durch den Tod des ausgezeichneten Klarinettisten Mühlfeld leider sehr bald aufgelöst wurde. Der erste Satz dieses Trios (Allegro, $^4/_4$) ist ganz offenbar von dem entsprechenden des erwähnten Beethovenschen Werkes beeinflußt; er kann als Muster eines durchsichtigen, klar aufgebauten Sonatensatzes gelten, wenngleich er inhaltlich nicht gerade bedeutend ist. Lieblichkeit und Anmut ist dem ersten Thema nachzurühmen, während das zweite kraftvolle Männlichkeit verrät. Ein reizendes Intermezzo, das immer gefallen wird, ist der zweite Satz, Allegretto quasi Andantino, $^3/_4$; es ist eine fein hingeworfene anmutige Spielerei bis auf den auch als Coda dienenden Zwischensatz in Moll, der ernstere Töne anschlägt und auch großzügiger gehalten ist. Im Finale (Presto, $^3/_4$) wendet der Tonsetzer wieder die Rondoform an, für die er offenbar eine gewisse Vorliebe hat, und die er in diesem Falle, wie übrigens meist auch sonst,

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

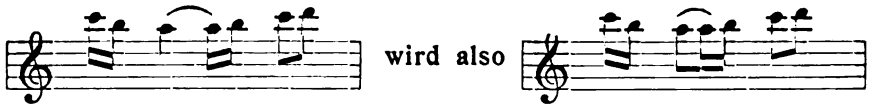
äußerst geschickt ausnutzt. In bezug auf Erfindung ist er in diesem Schlußsatz nicht gerade gut aufgelegt gewesen, insbesondere leidet das erste Thema an Kurzatmigkeit. Ungemein zu loben ist die geschickte und klangschöne Verwendung der Instrumente; überhaupt spielt sich dieses Trio sehr gut.

Weit bedeutendere und großzügigere Gedanken als in den Klaviertrios hat Robert Kahn in seinen drei Quartetten für Klavier, Violine, Bratsche und Violoncello niedergelegt. Von dem ersten, op. 14 in e-moll (1891), in dem das Kolorit weit dunkler als sonst in Kahnschen Werken ist, sagt Ernst Radecke: „Hier herrscht eine bewunderungswürdige Geschlossenheit der Form, eine Einheitlichkeit der Stimmung, daß man das Gefühl hat, kein Takt könne und dürfe anders sein.“ Nicht ganz leicht teilt sich der Inhalt dieses Werkes dem Zuhörer mit, da die Themen wenigstens der beiden Ecksätze (Allegro ma non troppo, $^4/_4$ und Allegro molto, $^3/_4$) nicht unmittelbar ins Ohr fallen; auch sind die sogenannten Gesangsthemen dieser beiden Sätze gar zu wenig ausgesponnen, so daß sie zu leicht vorüberhuschen. Zu der leidenschaftlichen Unruhe, die in diesen beiden Sätzen herrscht und am unmittelbarsten in dem sehr flotten Finale zum Ausdruck kommt, kontrastiert ganz ausgezeichnet der ruhige Gesang des Andante (As-dur, $^3/_8$), das zwar zur Weichlichkeit neigt, aber im entscheidenden Moment doch davon abgeht. Wer sich näher mit diesem Werk beschäftigt, wird der thematischen Arbeit und der Stimmführung in vollstem Maße Anerkennung zollen, auch die Steigerung im Ausdruck bewundern.

Mir persönlich sagt das zweite Klavierquartett, op. 30 in a-moll (1899), weit mehr zu; ich bin sogar geneigt, es für Kahns bestes Werk zu halten, weil die Erfindung von einer ungemein natürlichen Frische und Lebendigkeit ist, weil jede melodische Phrase fesselt und der reiche Gedankeninhalt geradezu vollendet verarbeitet ist, und zwar stets in einer Weise, daß man nie den Eindruck hat, als wäre diese feine Technik nur zum Prunken da. Wer Kahn wirklich kennen lernen will, der soll zu diesem Klavierquartett greifen, das sich auch frei von jeder Sentimentalität hält. Der erste Satz, der gleich mit dem prächtigen, sofort ins Ohr fallenden Hauptthema einsetzt, trägt die Bezeichnung Allegro energico ($^4/_4$) mit Recht; sehr beachtenswert ist die fein gearbeitete Coda, in der das zweite Thema zuerst fugiert erscheint. In dem zweiten Satz ist das Larghetto (D-dur, $^3/_8$), dessen Hauptmelodie zunächst von den Streichinstrumenten allein vorgetragen wird, sehr geschickt mit einem Scherzo ($^6/_{16}$) verbunden; dieses erscheint zweimal, während das Larghetto im ganzen dreimal ertönt. Der dritte Satz (A-dur, Allegretto grazioso, $^2/_4$) ist in der Hauptsache ein duftiges Intermezzo mit einem energisch-kräftigen zweiten Thema. Famos ist das Finale, Vivace ma non troppo, a-moll, $^6/_8$; besonders wirkt es durch seine frische Rhythmik; das Gesangsthema ist zudem sehr einschmeichelnd.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Das Hauptthema erscheint später durch Wegfall des dritten Achtels im Fünfachteltakt:



In einer prächtigen Coda ($^2/_4$) findet das Werk seinen Abschluß.

Sehr viele Vorzüge weist auch das dritte Klavierquartett, c-moll op. 41 (1904), auf. Besonders imponiert der groß angelegte erste Satz (Allegro molto moderato, $^4/_4$), dessen Inhalt sicherlich auch für einen Symphoniesatz ausgereicht hätte. Dem ungemein wuchtigen Hauptthema ist ein mild versöhnender Gesang entgegengestellt. Auch in rhythmischer Hinsicht ist dieser Satz nicht alltäglich. Der zweite Satz, der ohne den Zusatz Scherzo nur Vivace con brio ($^6/_8$, Es-dur) überschrieben ist, läßt in seinem Hauptteil das Bild einer fröhlichen Jagd aufkommen, während der etwas ungarisch angehauchte Mittelsatz ($^2/_4$, G-dur) auf Tanzfreuden schließen läßt. Feierliche Abgeklärtheit herrscht in dem Andante sostenuto (c-moll, $^3/_4$), das einen wunderbar lieblichen Zwischensatz (G-dur) aufweist und gleich in das Finale (Allegro molto, $^2/_4$) überleitet. Dieses ist ungemein flott und im Tanzstil gehalten; besonders das zweite Thema ist reizend, ein drittes ($^6/_8$, a-moll) fällt durch seine Rhythmik auf. Während der erste Satz dieses Quartetts durch seine Breite in dem architektonischen Bau charakterisiert ist, zeichnen sich die anderen Sätze durch Knappheit aus; kein Takt erscheint darin zuviel; jeder hat seine Bedeutung.

Veranlaßt durch seine Zugehörigkeit zu der aus Bläsern und Streichern bestehenden Kammermusik-Vereinigung der Königlichen Kapelle, hat Kahn im Jahre 1909 ein Quintett für Klavier, Violine, Klarinette, Horn und Violoncell geschrieben, über das ich mich gelegentlich seiner Aufführung aus dem Manuskript folgendermaßen geäußert habe: „Auch dieses neue Werk zeigt wieder das warme und vornehme Empfinden, das den Kompositionen Kahns von jeher nachzurühmen gewesen ist; dazu kommen noch die großen formalen Vorzüge. Die Freude an seinem technischen Können scheint aber diesmal Kahn verleitet zu haben, den Durchführungsteil des ersten, sonst vortrefflich aufgebauten und besonders fein konzipierten Satzes zu sehr auszuspinnen und zu kompliziert zu gestalten. Die Hauptsache aber bleibt doch, daß er uns in jedem Satz wirklich etwas zu sagen weiß; in dieser Hinsicht ist das Finale wohl etwas weniger gut fortgekommen als die beiden ersten Sätze. Die sehr naheliegende Befürchtung, daß die eine Violine sich nicht völlig gegen die Klarinette und das Horn behaupten würde, war teilweise durchaus gerechtfertigt, merkwürdigerweise wurde aber im Adagio die sogar mit einem Dämpfer versehene Geige fast gar nicht unterdrückt.“ Für die beabsichtigte Drucklegung, bei der auch als Ersatz

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

für die Bläserstimmen eine zweite Violin- und Bratschenstimme geboten werden sollen, hat Kahn neuerdings noch ein Scherzo hinzugefügt, das sicherlich in den Rahmen des Gesamtwerkes gut passen wird.

Endlich ist noch eines Kammermusikwerkes Kahns zu gedenken, seines im Druck (1890) als op. 8 erschienenen Streichquartetts in A-dur, dem ein zweites zwar schon gefolgt, aber der Veröffentlichung vom Komponisten nicht gewürdigt worden ist. Dieses dem ehemaligen Joachim-Quartett gewidmete Werk, das für das Zusammenspiel nicht leicht ist, gediegenen und ernsten Spielern aber warm empfohlen werden kann, ist in allen seinen Sätzen durch ein einheitliches Band, ein durchgehendes Thema, eng zusammengehalten. Im ersten Satz (Allegro vivace, $^3/_4$) sind die Themen sehr glücklich, und zwar in scharfem Kontrast gewählt. Das kraftvolle, feurig-brillante Hauptthema wirkt gleich sehr bestechend; in dem Durchführungsteil läßt aber der Komponist gar zu lange seine kontrapunktische Fertigkeit sich breitmachen; bei aller Bewunderung seiner Polyphonie vermißt man doch Abgeklärtheit und Durchsichtigkeit. Um so mehr Freude hat man an dem tiefinnerlichen und auch nicht durch allerlei technische Kunststücke beschwerten Adagio molto espressivo (Fis-dur, $^4/_4$), das zweimal von einem scherzoartigen, sonnigen Frohsinn atmenden Allegretto ($^9/_8$) unterbrochen wird. Manches Eigenartige auch in formaler Hinsicht enthält das Finale. Eröffnet wird es durch ein flottes, rhythmisch belebtes Presto ($^2/_4$, a-moll), das im weiteren Verlauf ein melodisch sehr ansprechendes Gesangsthema (A-dur) bringt und nach einer kurzen Reminiszenz an die Coda des ersten Satzes und das Hauptthema des Adagio in ein gemütliches, an Schubert erinnerndes Allegro moderato ($^4/_4$) übergeht, das in verschiedenen Veränderungen vorgeführt wird. Eine breite Gesangsmelodie, deren Zeitmaß sich allmählich steigert, führt dann zu einer Veränderung der ersten Melodie dieses Allegro moderato in ein Allegro molto; durch ein beruhigendes Andantino wird dann der Satz zum Abschluß gebracht.

Kurz sei auch der wenigen Werke gedacht, die Kahn für Klavier (zwei- und vierhändig) geschrieben hat. Sein erstes, als solches aber nicht bezeichnetes Werk sind Variationen für Klavier, die noch aus seiner Kinderzeit stammen. Aus den „Sechs Klavierstücken“ op. 11 (1891) seien die „Elegie“, die „Idylle“ und das „Capriccio“ hervorgehoben. Noch reifer und durch besonders schönen, brillant klingenden Satz ausgezeichnet sind die „Sieben Klavierstücke“ op. 18 (1893), recht gelungen die „Sieben Klavierstücke“ op. 29 (1898). Kahns einziges für Klavier zu vier Händen veröffentlichtes Werk sind die unter dem Titel „Am See“ op. 13 zusammengefaßten sechs kleinen stimmungsvollen, sich der Programmusik nähernden Stücke, die einem Aufenthalte am Lago maggiore ihre Entstehung verdanken.

Beim großen Publikum ist Kahn aber weniger durch seine Instrumental-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

werke als durch seine Vokalkompositionen bekannt; insbesondere sind zahlreiche seiner Lieder, deren Klavierbegleitung fast immer sehr reizvoll gehalten ist, schon vor Jahren sehr beliebt geworden, wie z. B. „Ein Obdach gegen Sturm", op. 6 No. 5, „Jägerlied", op. 12 No. 1, „Ständchen", op. 12 No. 2, „Der Gärtner", op. 16 No. 1, „Der träumende See", op. 20. In allen seinen Liedern legt Kahn, wenngleich er die in den Texten niedergelegten Empfindungen und Stimmungen durch die Klavierbegleitung möglichst zu ergänzen sucht, das Hauptgewicht auf die Singstimme, die stets sangbar gehalten ist, und auf richtige Deklamation. Teils sind seine Lieder durchkomponiert, teils strophisch. Sehr viele unter ihnen muten wie Volkslieder an; wie in diesen, so ist auch in Kahns Liedern fast jede natürliche Stimmung vertreten; am besten liegen ihm anmutiger Frohsinn und zarte Empfindung, am wenigsten wohl Pathos. Ein Eingehen auf einzelne Lieder verbietet sich wegen ihrer großen Zahl, doch möchte ich noch auf folgende besonders aufmerksam machen: op. 39 No. 1 „Im Frühling" („Eia popeia, das ist ein altes Lied") und No. 3 „Im Herbst" („Sonne hat sich müd gelaufen"), zwei reizende Wiegenlieder; ferner auf op. 40 No. 2 „Glimmerfunken im Aschenrauch", in dem das Geheimnisvolle sehr gut getroffen ist, No. 3 „Sidselills Lied", eine Art Träumerei oder freie Improvisation, wobei die Klavierbegleitung sehr gut die Harfe nachahmt, und No. 5 „Der Aufgang", ein gesund-kräftiges, volkstümliches Lied; auf op. 42 No. 1 „Morgenfrühe", No. 4 „Sehnsucht", No. 7 „Nocturno", No. 10 „Liebestrost"; endlich auf op. 47 No. 8 „Wie trag' ich doch im Sinne" und No. 9 „Gebet".[1])

Erwünscht dürfte folgende Zusammenstellung von Kahns Liedern für eine Singstimme mit Klavier sein:

op. 2: Neun Lieder.
op. 3: Vier Lieder.
op. 6: Sieben Lieder.
op. 9: Zwei Lieder.
op. 12: Fünf Gesänge.
op. 16: (Acht) Gesänge und Lieder (1892).
op. 20: (Sechs) Lieder und Gesänge (1894).
op. 22: Acht Lieder (1895).
op. 23: Fünf Gesänge (1896).
op. 27: Sieben Gesänge (1897).
op. 31: Neun Gesänge (1899).
op. 34: „Liebesfrühling" von Rückert.
op. 38: Fünf Gesänge.
op. 39: Vier Wiegenlieder (1903).
op. 40: Fünf Gedichte von Gerhart Hauptmann (1903).
op. 42: Zehn Lieder.
op. 44: Zwei Gedichte von Schiller.
op. 47: (Neun) Lieder im Volkston (1906).
op. 51: Drei Lieder aus Schillers „Wilhelm Tell".
op. 52: Sechs Lieder.

Dazu kommen noch op. 48: Drei Lieder für eine Singstimme mit Normalharmonium und op. 46: Sieben Lieder aus dem „Jungbrunnen" von Paul Heyse für eine Singstimme mit Begleitung von Klavier, Violine und Violoncell, für welche Besetzung Haydn und Beethoven bekanntlich eine große Anzahl englischer, wallisischer u. a. Volkslieder bearbeitet haben.

[1]) Ein ungedrucktes Lied enthalten die Musikbeilagen dieses Heftes. Red.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Duette für zwei Singstimmen mit Klavierbegleitung hat uns Kahn in seinem op. 21 („Lieder und Gesänge"; 1895) und op. 43 (Neun Gesänge für eine weibliche und männliche Singstimme; 1905) geschenkt. Aus letzterem, sowohl für die Hausmusik wie für den Konzertvortrag sehr empfehlenswerten Werke haben mir besonders das schwungvolle „Aus Erwin und Elmire" von Goethe (No. 3) und die No. 4 „Trost", No. 6 „Gelöbnis" und No. 7 „Bekenntnis" sehr gefallen.

Für drei Frauenstimmen mit Klavierbegleitung hat Kahn fünf Gesänge als op. 17 erscheinen lassen (1892), ein recht gelungenes Werk; für vierstimmigen Frauenchor ohne Begleitung „Sechs Gesänge" op. 15 (1892), von denen ich No. 2 „Trutzliedchen" und No. 3 „Er ist's" als besonders glückliche Vertonungen bezeichnen möchte. Nachdrücklicher Beachtung sind auch die „Zwei Gesänge" für Solostimmen, vierstimmigen Frauenchor und Orchester oder Pianoforte op. 10 wert. In dem ersten dieser Gesänge (Text: „Weihgeschenk" von Conrad Ferdinand Meyer) klagt eine Mädchenschar um eine verstorbene Gespielin, während in dem zweiten (Text: „Aus der Ferne wehet, liebe Morgenwinde" von Eduard Mörike) ein Liebesgespräch eines getrennten Paares (Sopran- und Tenorsolo) fingiert ist.

Für gemischten Chor ohne Begleitung sind die sehr gewandt und klangreich geschriebenen „Fünf Gedichte" op. 7, sowie die weit reiferen „Sieben Gesänge" op. 49. Große Schönheiten enthält op. 28: „Sommerabend", ein Liederkreis für gemischten Chor, Soli und Klavier (1897). Für vier gemischte Solostimmen mit Klavier sind die sehr dankbaren „Fünf Gesänge" op. 32 (1900).

Für gemischten Chor mit Orchester hat Kahn bisher nur „Mahomets Gesang" (von Goethe) op. 24 erscheinen lassen (1896), ein Werk, das Professor Siegfried Ochs für wert gehalten hat, in das Programm eines Konzerts des Berliner Philharmonischen Chors aufgenommen zu werden. Nach dem großen Erfolg, den Kahn vor einigen Monaten mit der Uraufführung von Anna Ritters „Sturmlied", das er für gemischten Chor, großes Orchester und Orgel vertont hat, in Köln erzielte, dürfte die Drucklegung dieses großzügigen und kernigen Chorwerks wohl nicht mehr lange auf sich warten lassen.[1])

Noch manche schöne Gabe, z. B. Stücke für Bratsche und Klavier, birgt das Schreibpult unseres Tonsetzers. Sicherlich werden wir von ihm, der jetzt in der vollsten Manneskraft steht, noch vieles und auch Großes erwarten dürfen, da er ein Rasten nicht kennt und sich auch nicht einseitig auf einen bestimmten Standpunkt festgelegt hat.

[1]) Das Faksimile einer Partiturseite dieses demnächst bei Bote & Bock erscheinenden Werkes befindet sich unter den Beilagen. Red.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

REVUE DER REVUEEN

ZU ROBERT SCHUMANNS 100. GEBURTSTAGE

1. Aus Wochen- und Monatsschriften

ALLGEMEINE MUSIKZEITUNG (Berlin), 1910, No. 23. — James Simon bespricht „Robert Schumanns Klaviermusik". „Schumann gehört zu den Künstlern, bei denen der dionysische Drang den bildenden Trieb überwiegt. Seine hinreißendsten Wirkungen übt er allemal da aus, wo sich seine Phantasie ungebunden ergießen kann." — Am Anfang des Aufsatzes „Schumann als Symphoniker" sagt Max Puttmann: „Schumanns Größe beruht in erster Linie auf dem, was er in der musikalischen Kleinkunst geschaffen hat, auf seinen reizenden, von Poesie durchtränkten Klavierstücken und seinen Liedern. Seine Begabung aber drohte da leicht zu versagen, wo es sich um die Anwendung größerer Formen handelte." Puttmann findet in Schumanns Symphonieen „Ketten entzückender Einzelheiten", nicht, wie in denen Beethovens und Brahms', „aus einer Grundidee heraus geschaffene, mit zwingender Logik aufgebaute" Werke. Der Verfasser bespricht dann eingehend die Symphonieen Schumanns. — In dem Aufsatz „Robert Schumann in seinem Verhältnis zu berühmten Musikern und Dichtern" berichtet C. Gerhard über die Beziehungen des Meisters zu Mendelssohn, Chopin, Berlioz, Liszt, Wagner, Brahms, Moscheles und anderen Musikern. Am Schluß stehen kurze Bemerkungen über Schumanns Lieblingsdichter.

SIGNALE FÜR DIE MUSIKALISCHE WELT (Berlin), 1910, Heft 23. — In dem Aufsatz „Schumann als Klavierdichter" weist Eduard Reuß darauf hin, daß Robert Schumanns Empfinden manchmal von dem seiner Clara abwich, was Schumann selber schon im Jahre 1839 erkannte. „Volles Verständnis" habe er aber bei Liszt gefunden. Mendelssohn, der den Komponisten Schumann nicht sehr hochschätzte, habe auf diesen nicht günstig eingewirkt, indem er ihn von der Romantik ablenkte. „Lassen sich ... viele Stellen, sogar manche Werke, besonders unter den größer angelegten, nicht mehr anerkennen, so bleiben seine Verdienste um die Verdeutlichung des dichterischen Wesens der Musik doch unerschütterlich stehen." Am Schluß sagt er, daß Clara Schumann bei der Herausgabe der Werke ihres Gatten wohl pietätvoll, aber nicht immer kritisch genug „ihres verantwortlichen Amtes gewaltet" habe. — In dem Aufsatz „Robert Schumann als Schriftsteller" sagt Hugo Leichtentritt, „daß die Schriftstellerei ganz parallel dem musikalischen Schaffen Schumanns sich bewegt. Solange Schumann jung war, solange er unabhängig, unbekümmert den neuen Bahnen folgte, die sein Genius ihm vorschrieb, solange ist er auch ein Schriftsteller von seltenem Reiz. Je mehr er aber unter den Bann der Leipziger Schule kommt, in die klassischen Bahnen einlenkt, desto mehr verliert er die Freude am Schreiben, bis er schließlich die Schriftstellerei als eine Last so weit wie möglich von sich abwirft ... Sicher ist es, daß der Schriftsteller Schumann sich nicht so entwickelt hat, wie

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

der Anfang verhieß, ganz ähnlich wie auch der Musiker in ihm mit den Jahren an Originalität und Kraft verlor.“ Dann bespricht Leichtentritt die Briefe und die Aufsätze Schumanns. Von den Briefen aus den Jahren 1827—1836, die in dem neuen Buch „Der junge Schumann“ abgedruckt sind, sagt er: „Jeder Klavierspieler sollte alle diese Briefe gut kennen; sie geben einen unmittelbaren Einblick in die Gefühlswelt, aus der die genialen Klavierstücke der frühen Schumannschen Zeit geflossen sind, einen Einblick, der durch keinerlei Erklärungen, Analysen, Ausdeutungen zu ersetzen ist. Hier kann man sich in die Schumannsche Atmosphäre einleben.“ Nachdem der Verfasser die großen Vorzüge der Schumannschen Musikkritik hervorgehoben hat, sagt er: „Wir Kritiker von Beruf müssen in Schumann unsern größten Meister verehren.“

DEUTSCHE TONKÜNSTLER-ZEITUNG (Berlin) vom 10. Mai 1910. — Unter der Überschrift „Kinderszenen von Robert Schumann“ werden Gedichte von Georg Hirschfeld veröffentlicht, die der inzwischen bekannt gewordene Dichter als Untersekundaner verfaßt hat. — Aus dem Nachlaß Georg Münzers wird die biographische Skizze „Robert Schumann“ veröffentlicht.

SÜDDEUTSCHE SÄNGER-ZEITUNG (Heidelberg), 1910, No. 11. — „Robert Schumann“ von R. Hunek. Beschreibung des Lebens und Schaffens.

ZEITSCHRIFT DER INTERNATIONALEN MUSIK-GESELLSCHAFT (Leipzig), 1910, Heft 9. — Unter der Überschrift „Robert Schumann's ‚Genoveva‘“ veröffentlicht Hermann Abert eine lesenswerte gründliche Untersuchung des Textes und der Musik des Werkes.

DEUTSCHE SÄNGERBUNDESZEITUNG (Leipzig), 1910, No. 23. — „Robert Schumann und Jean Paul“ von Julius Blaschke.

MÜNCHENER WOCHE FÜR THEATER, MUSIK UND KUNST, 1910, No. 11 und 12. — Eugen Schmitz untersucht in dem Aufsatz „Aus Schumanns Entwickelungsjahren“ (No. 11) den Werdegang Schumanns in der Zeit, als das „Bewußtsein seiner künstlerischen Sendung“ in ihm erwachte und er von der Rechtswissenschaft zur Musik überging. Der Verfasser entnimmt dem neuen Buche „Der junge Schumann“ viele Stellen aus Jugendbriefen des Meisters. — Interessante Auszüge aus späteren Briefen enthält der Aufsatz „Aus Robert Schumanns Briefen“ von Eugen Schmitz (No. 12).

NEUE MUSIK-ZEITUNG (Stuttgart), 1910, Heft 18. — Der Aufsatz „Robert und Clara Schumanns Beziehungen zu Dr. Gust. Ad. Keferstein“ von Max Unger ist besonders durch die hier zum ersten Male veröffentlichten sieben Briefe von Clara und einen von Robert Schumann an Keferstein interessant. — „Das Schumann-Museum in Zwickau“ von Max Kreisig.

SCHWEIZERISCHE MUSIKZEITUNG UND SÄNGERBLATT (Zürich), 1910, No. 18 und 20. — „Robert Schumanns erste Braut Ernestine von Fricken“ von A. Niggli.

THE MUSICIAN (Boston), 1910, No. 6. — „Robert Schumann. A study of the man and his music“ (R. Sch. Eine Studie über den Menschen und seine Musik) von Constantin von Sternberg. — „A study of Schumann's Novellette in F“ von William H. Sherwood. — „Composers in love and wedlock: Robert Schumann“ (Robert Schumann als Liebender und als Ehemann) von J. Cuthbert Hadden. Handelt von Schumanns Verhältnis zu Ernestine von Fricken und zu Clara Wieck.

LA VIE MUSICALE (Lausanne), 1910, No. 17. — „Psychologie de la vie de Schumann“ (Psychologie des Lebens Schumanns) von Camille Mauclair. — „Schu-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

mann en voyage" (Schumann auf der Reise) von May de Rüdder (Schluß in No. 18). Über Schumanns Reisebeschreibungen, von denen einige in französischer Übersetzung mitgeteilt werden.

THE MUSICAL TIMES (London), 1910, Juli und August. — Juliheft: „Robert Schumann". Beschreibung des Lebens und Schaffens. — „Schumann as critic" (Schumann als Kritiker) von Ernest Newman. — Augustheft: „About Schumanns Pianoforte Music" (Über Schumanns Klaviermusik) von Fanny Davies. — „Schumanns Orchestration" von F. Corder.

MONTHLY MUSICAL RECORD (London) vom 1. Juli 1910. — Der anonyme kurze Aufsatz „Robert Schumann" bespricht besonders Wagners und Liszts Stellung zu Schumann.

DIE FRAU (Berlin), 1910, Juni. — Der Aufsatz „Schumannlieder" von James Simon bespricht in anziehender Weise besonders die im Jahre 1840 entstandenen Lieder.

UNSER EGERLAND (Eger), 1910, Heft 7/8. — Unter dem Gesamttitel „Zur Erinnerung an den 100. Geburtstag Schumanns" werden die folgenden zwei Aufsätze veröffentlicht: „Ernestine von Fricken, Schumanns erste Braut" von Rudolf Freiherrn Prochazka. — „Ferdinand Ignaz von Fricken" von Karl Alberti.

2. Aus Tageszeitungen

ALTONAER NACHRICHTEN vom 9. Juni. — Unter der Überschrift „Zur Unsterblichkeit" veröffentlicht C. Norden drei kleine Skizzen über Schumanns Leben.

BASLER NACHRICHTEN (Sonntagsblatt) vom 5. Juni. — E. R. sagt in dem Aufsatz „Robert Schumann": „Ist die technische Schwierigkeit bei Chopin überwunden, so hat man sich diese Kompositionen ganz und restlos zu eigen gemacht und versteht ihre Sprache, bei Schumann steht man aber im gleichen Momente vor Büchern voll Rätseln." Man könne die Klaviermusik Schumanns nicht voll verstehen, ohne den Menschen Schumann zu kennen. „Keiner seiner Vorgänger ist, wie der genannte Autor [Batka] ausführt, sich in dem Maße bewußt gewesen, wie sehr seine Phantasie von außermusikalischen Eindrücken genährt werde, wie sie solche scheinbar entlegene Nährquellen auf das Gebiet des Hörbaren hinüberzuleiten vermöge. Der Musiker, der bisher in einer eigenen, überirdischen, jenseits des Wirklichen gelegenen Sphäre zu leben glaubte, hat sich in Schumann darauf besonnen, daß auch er, wie alle Menschen, ein Kind dieser Welt sei, nur mit dem Unterschied, daß sich ihm, was er mit allen Sinnen in sich aufnimmt, unwillkürlich in Tonanschauungen umsetzt." Der Aufsatz enthält auch eine Beschreibung des Lebens und Schaffens Schumanns, von der besonders der von seiner kritischen Tätigkeit handelnde Abschnitt lesenswert ist.

BERLINER NEUESTE NACHRICHTEN vom 7. Juni. — M. Trott veröffentlicht eine Lebensbeschreibung unter dem Titel „Robert Schumann". — Im Anschluß daran wird ein Teil des auch in anderen Blättern (siehe unten) abgedruckten Aufsatzes von J. C. Lusztig veröffentlicht.

BERLINER TAGEBLATT vom 6. Juni. — James Simon leitet seinen Aufsatz „Robert Schumann als Klavierkomponist" mit den folgenden Worten ein: „Nur ganz wenige Komponisten sind mit ihren ersten Werken gleich so sicher in ihre Originalität hineingesprungen wie Robert Schumann. Während Bach zunächst in den Bahnen der großen Orgelmeister Böhm und Pachelbel wandelt, einige Früh-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

werke Beethovens die Einwirkungen Haydns und Mozarts verraten, Händel und Gluck erst auf Grund jahrzehntelanger Entwickelung ihre eigentliche Domäne entdecken, machen wir bei dem jungen Schumann die merkwürdige Wahrnehmung, daß er erst gar keine Einflüsse zu überwinden braucht. Der echte Romantiker, horcht er nur auf die Stimmen seines Innern." Dann bespricht Simon in interessanter Weise die bedeutendsten Klavierwerke Schumanns. Für das Schönste was Schumann uns auf dem Gebiet der Klaviermusik überhaupt geschenkt hat, hält der Verfasser die C-dur Phantasie. „In dem rastlos wogenden ‚In der Nacht' findet Schumann erst, nachdem er es beendet, die Geschichte von Hero und Leander wieder. Er ging also nicht von dem poetischen Vorwurf aus, ihm ergab sich nur eine beziehungsvolle Parallele. Zeitlebens hat er Wert darauf gelegt, daß seine Musik absolut verständlich sei, wie er sich sogar gegen die deskriptive Auffassung des Carnaval und der Papillons verwahrte. Man betrachte daher auch die Phantasiestücke nicht als reine Programmusik, was nicht hindert, daß in einem phantasievollen Zuhörer verwandte poetische oder bildliche Vorstellungen mitschwingen werden." „Besonders charakteristisch ist für Schumann eine Vorliebe für Synkopen wie überhaupt für antimetrische Rhythmen; er hat seine eigene, oft kühne, aber nie gesuchte Harmonik. Wie Chopin . . . hat er auch seine eigene Klaviertechnik: ein Ineinanderweben der Hände, eine häufige Anwendung weitgriffiger Akkorde. Vielen Stücken merkt man es geradezu an, daß sie als Ausfluß freier Improvisation am Instrument entstanden."

BRAUNSCHWEIGISCHE LANDESZEITUNG vom 22. Mai. — Otto Keller berichtet in dem Aufsatz „Robert Schumanns Kampf um seine Kunst" über das Leben des Meisters bis zum Jahre 1832.

WESER-ZEITUNG (Bremen) vom 8. Juni. — „Robert Schumann als Heidelberger Musensohn (1829-30)" von W. Südel.

OSTDEUTSCHE RUNDSCHAU (Bromberg) vom 7., DORTMUNDER ZEITUNG vom 8., SAARBRÜCKER ZEITUNG vom 8., SIEGENER VOLKSBLATT vom 8., OSTSEE-ZEITUNG (Stettin) vom 6. und DEUTSCHLAND (Weimar) vom 5. Juni. — Leopold Albert hebt in seinem Aufsatz „Robert Schumann zum Gedächtnisse" besonders den romantischen Charakter des Meisters hervor. Er untersucht Schumanns geschichtliche Stellung und bespricht seine Musik und seine Schriften. Kurz berichtet er auch über sein Leben. Über die Zeit nach 1840 sagt der Verfasser: „Wenn sich die Kritik musikalischer Splitterrichter noch heute mit Vorliebe gegen diese Schaffenszeit Schumanns richtet, so gestehen wir, daß uns der Meister in keiner Periode seines Lebens verehrungswürdiger erscheint, als in dieser. . . . Seine Symphonieen und Kammermusikwerke enthalten eine solche Fülle strahlender musikalischer Schönheiten, daß wir manche Partieen, wo Schumann mit den Formen eben nur mitgeht, wohl willig darüber in Kauf nehmen dürfen."

DRESDNER JOURNAL vom 8. Juni. — O. S. spricht in dem Aufsatz „Robert Schumann" die Ansicht aus, daß die Gegenwart mit Schumann „ungleich engere Fühlung halte" als mit Mendelssohn und erklärt diese Tatsache durch „das subjektive Moment in der Kunst Schumanns". Nicht nur in der neuesten deutschen Musik, sondern „auch in dem Impressionismus der Jungfranzosen und der Jungrussen" finde man vielfach etwas vom Schumannschen Geiste.

SÄCHSISCHE VOLKSZEITUNG (Dresden) vom 11. Juni. — Der anonyme Aufsatz „Robert Schumann" enthält eine Beschreibung des Lebens und Schaffens des Meisters.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

EISLEBER TAGEBLATT vom 10. Juni. — „Robert Schumann". Kurze Lebensbeschreibung.

FRANKFURTER ZEITUNG vom 7. und 8. Juni. — Hermann Gehrmann berichtet in dem ersten Kapitel seines ausführlichen Aufsatzes „Robert Schumann" über das Leben des Meisters. In der Einleitung feiert er ihn als den großen Romantiker, der Mendelssohn „durch bedeutenderen Tiefgang und weittragenderen Einfluß auf die spätere Entwickelung der Tonkunst überragt", Chopin „in bezug auf Vielseitigkeit des Schaffens und der Ausdrucksfähigkeit erheblich hinter sich zurück" gelassen habe. Im zweiten Kapitel charakterisiert Gehrmann in interessanter Weise die Musik und die Schriften Schumanns. Er meint, „daß Schumanns Lebenswerk in seinem gesamten Verlauf keinen inneren Bruch, keinen Rückschritt, wie es die Anhänger der Liszt'schen Richtung so gern glauben machen möchten, darstellt, sondern daß es von einer immanenten, durchaus folgerichtigen Entwickelung getragen" sei. Schumann gehöre trotz seiner poetischen Begabung zu den „absoluten Musikern"; mit der neueren Programmusik habe sein Schaffen „nichts Wesentliches gemein"; er habe ja auch die Überschriften über seine Klavierstücke in der Regel erst nachträglich hinzugesetzt. „Wo Schumann z. B. seine Phantasie frei, also ohne geheimnistuerische Nebenabsichten, ausströmen läßt, sichert er seiner Tonsprache eine Ausdruckskraft, die jener der größten Meister kaum nachsteht." Von den Neuerungen des Komponisten hebt Gehrmann die folgenden hervor: Er „führte als Neuheit das kurze Motiv an Stelle des viele Takte umfassenden Themas in die Instrumentalmusik ein". „Er erhob das Miniaturstück . . . zur klassischen Vollkommenheit." „Eigene und bisher kaum von einem anderen betretene Wege geht Schumann auch im Rhythmischen. Auftaktige Motive und alle Formen der Synkopation finden sich in seiner Tonsprache." „Während man bei Chopin die Sprache des Klaviers immer selbst vernimmt, meint man bei Schumann alle Farben des Orchesters, der Orchesterinstrumente in seinem Klaviersatz wahrzunehmen." Auch auf Schumanns „Vermögen, durch Töne zu charakterisieren und zu individualisieren", weist der Verfasser hin. Den Unterschied zwischen der Liedkomposition Schumanns und Schuberts sieht Gehrmann hauptsächlich darin, „daß Schumann dem Detail und dem poetischen Gehalt mehr Aufmerksamkeit widmet, Schubert dagegen mehr auf eine allgemeiner gehaltene Gestaltung sieht und dem Liede eher von der rein musikalischen Seite beizukommen sucht." Über „Paradies und Peri" sagt Gehrmann: „Keine andere Vokal-Komposition gibt treuer, sinnfälliger, erschöpfender das eigenste Wesen unseres Autors wieder." Über die „Manfred"-Musik: „Vielleicht ist diese musikalische Schöpfung mit ihrer tiefen Tragik und ihrer das innerste Herz treffenden Empfindungsgewalt das in seiner Gesamtheit vollkommenste Vermächtnis, das er uns hinterlassen". Auch einige andere Kompositionen und die schriftstellerische Tätigkeit Schumanns werden hier besprochen.

FULDAER ZEITUNG vom 11. Juni. — „Robert Schumann."

SAALE-ZEITUNG (Halle a. S.) vom 6. Juni. — In dem Aufsatz „Schumanns 100. Geburtstag", der eine kurze Betrachtung des Lebens des Meisters enthält, sagt Heinrich Walter: „Eine Kampfnatur ist er gewesen, aber nicht jene robuste, die im Niedertreten Befriedigung findet . . ." „Lyrisch war Schumanns Können. Hier ist er ein Genie zu nennen. Wagt er sich auf andere Gebiete, so wird er zum Talent."

HAMBURGER NACHRICHTEN vom 9. Juni. — In dem Aufsatz „Robert Schumann" charakterisiert Ferdinand Pfohl in fesselnder Weise die Kunst Schumanns, wobei

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

er besonders auf dessen Verwandtschaft mit Jean Paul hinweist. Er feiert Schumann als Meister der kleinen Formen und glaubt, daß seinen großen Werken „mit dem Mangel an tragenden großen Gedanken im Grunde genommen der Charakter der Größe, des monumental Notwendigen vorenthalten bleibt, trotz sehr bedeutender Einzelheiten, roter Geniefunken und wundervoller Züge". Mendelssohn habe Schumann „von seinem Urquell abgezogen" und „verdorben". Eingehend bespricht Pfohl „Paradies und Peri", von dem er sagt, daß kein anderes der großen Werke Schumanns „die Vorzüge und die Schwächen seiner Begabung" so deutlich erkennen lasse.

HANNOVERSCHER COURIER vom 8. Juni. — Hella Wolff veröffentlicht unter der Überschrift „Zu Robert Schumanns 100jährigem Geburtstage" eine lesenswerte Charakteristik der Schumannschen Kunst. „Schumanns Erscheinen war unmittelbar und vollendet, er trat mit seinen Papillons und Paganini-Studien als fertige Persönlichkeit in die Reihen der schaffenden Künstler." Die Verfasserin hebt hervor, daß Schumann kein Programmusiker von der Art Liszts war, sondern „in der Regel erst seine Musik schuf und ihr dann die poetische Bezeichnung gab". Kurz bespricht sie Schumanns Verhältnis zu Mendelssohn. Als „den Glanzpunkt in Schumanns Schaffen" bezeichnet sie „Paradies und Peri". Auch die schriftstellerische Tätigkeit wird kurz besprochen. Am Schluß steht eine Lebensbeschreibung.

BADISCHER BEOBACHTER (Unterhaltungsbeilage) (Karlsruhe i. B.) vom 3. Juni. — „Zu Robert Schumanns 100. Geburtstag" veröffentlicht Ludwig Degen eine Beschreibung des Lebens und Schaffens des Meisters.

KATTOWITZER ZEITUNG (Unterhaltungsbeilage „Glück auf!") vom 15. Juni. — „Robert Schumann" von Kurt Rudolf Kreuschner.

LEIPZIGER NEUESTE NACHRICHTEN vom 8. Juni. — Ein schönes Gedicht veröffentlicht Gustav Falke unter der Überschrift „Robert Schumann". — Ihm folgt der Aufsatz „Deutschlands größter Romantiker" von Walter Niemann, der Schumanns Bedeutung kurz bespricht. „Schumanns geschichtliche Bedeutung ist wohl am festesten auf die Werke gegründet, an denen das Klavier seinen ausschließlichen oder mitbestimmenden Anteil hat: auf seine Klaviermusik, sein Lied, seine Kammermusik mit Klavier. Wie Schumann das herrlichste in seiner ersten, frischesten und echtesten Periode fast ausschließlich für Klavier schuf, so ist er im Grunde auch dann, als er die großen Formen der Symphonie, des Chorwerkes meistern gelernt, niemals ganz vom Klavier losgekommen." Besonders hebt Niemann hervor, daß Schumann auf die Klavierkompositionen für die Jugend großen Einfluß ausübte, obwohl sein „Jugendalbum", seine „Kinderszenen" und ähnliche Werke „mehr eine die Kinderwelt verherrlichende Musik für Erwachsene" enthalten.

THE TIMES (London) vom 4. Juni. — In dem Aufsatz „Robert Schumann" wird insbesondere das Schicksal der Schumannschen Musik in England, wo ihre Wertschätzung anfangs durch den Mendelssohn-Kultus aufgehalten wurde, untersucht.

NEUE FREIE PRESSE (Wien) vom 9. Januar. — In dem Aufsatz „Aus der ‚Davidsbündlerzeit'" teilt F. Hirth vier unveröffentlichte, interessante Briefe J. P. Lysers an Schumann mit.

DEUTSCHES VOLKSBLATT (Wien) vom 8. Juni. — Kamillo Horn berichtet in dem Aufsatz „Robert Schumann" kurz über des Meisters Eindrücke von Wien, feiert Schumann als Deutschen und gibt einige Aussprüche über deutsches Wesen und deutsche Kunst aus Aufsätzen Schumanns wieder.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

DIE ZEIT (Wien) vom 8. Juni. — R. von Perger veröffentlicht unter der Überschrift „Robert Schumann" eine anziehende Beschreibung des Lebens des Meisters. Interessant ist die folgende Stelle: „Der Violinvirtuose Otto von Königslöw, der damals in Düsseldorf als Konzertmeister unter Schumanns Leitung tätig war und den ich vor zwanzig Jahren in Bonn noch als rüstigen Privatmann antraf, erzählte: ‚Es war beinahe unmöglich, dem Taktstock Schumanns zu folgen. Bei den Proben wurden die Tonstücke mit allen Fehlern durchgespielt, Schumann selbst hatte das Haupt, des er gewöhnlich mit der linken Hand stützte, in der Partitur vergraben, und ließ alles drunter und drüber gehen. Nach dem Schlußakkord pflegte er wohl mit einem Seufzer zu sagen: das Ding müßte eigentlich recht schön sein!'"

NEUE BAYERISCHE LANDESZEITUNG (Würzburg) vom 10. Juni. — Eine kurze Lebensbeschreibung wird unter der Überschrift „Robert Schumanns 100. Geburtstag" veröffentlicht.

ZWICKAUER TAGEBLATT UND ANZEIGER (Sonntagsbeilage) vom 5. Juni. — Interessante Tatsachen aus Schumanns Leben und Auszüge aus seinen Briefen teilt Adolph Kohut in dem Aufsatz „Robert Schumann als Mensch und Anekdotisches über ihn" mit.

BADISCHER GENERAL-ANZEIGER (Mannheim) vom 8. Juni. — In dem Aufsatz „Unser Schumann" charakterisiert Valentin Knab die Schriften und die Kompositionen Schumanns, besonders die Klavierwerke und die Lieder.

MITTWEIDAER TAGEBLATT vom 11. Juni. — Unter der Überschrift „Erinnerungen an Robert Schumann" werden interessante Mitteilungen über Schumanns Leben in Heidelberg nach Aussagen Elise Ritzhaupts, einer noch lebenden, 90 Jahre alten Dame, bei deren Eltern Schumann von 1829—30 wohnte, veröffentlicht.

MÜNCHNER NEUESTE NACHRICHTEN vom 8. Juni. — In dem Aufsatz „Ein unveröffentlichter Brief Robert Schumanns" von Karl Borinski wird ein wahrscheinlich an Karl Koßmaly gerichteter kurzer Brief, in dem Schumann um Übersendung von Operntexten bittet, abgedruckt und erläutert.

WESTFÄLISCHER MERKUR (Münster i. W.) vom 5. Juni. — „Robert Schumann" von O. Doering.

VOGTLÄNDISCHER ANZEIGER (Plauen i. V.) vom 4. Juni. — Über „Robert Schumann und seine Beziehungen zum Vogtland" veröffentlicht Kreisig einen Aufsatz, der hauptsächlich Mitteilungen über Schumanns Vater, über Clara Wiecks Familienverhältnisse während ihrer Kindheit und über Ernestine von Fricken enthält.

DIE POST und STAATSBÜRGER-ZEITUNG (Berlin) vom 5. Juni — Friedrich Kerst hebt in dem Aufsatz „Robert Schumann" die dichterische und schriftstellerische Begabung des Komponisten hervor und bespricht kurz sein Leben und seine musikalischen Schöpfungen. Wenn man in Schumanns Schriften „lese, wie ein romantischer Dichter Tonwerke erklärt, ihnen Geschichten unterlegt, wie er — immer Dichter — Kritik an Musik und Musikern übt," so werde „einem klar, daß Schumann nicht nur in seiner Musik fortlebt, sondern daß er nach Brentano und nach Hoffmann als letzter romantischer Dichter seinen Platz in der Literaturgeschichte beanspruchen darf."

HANAUER ANZEIGER vom 8. und WERNIGERODER ZEITUNG vom 12. Juni. — „Robert Schumann" von Josef Kuhnigk.

DEUTSCHE WARTE (Berlin) vom 8., GÖRLITZER NACHRICHTEN UND ANZEIGER vom 5., HAMBURGER FREMDENBLATT vom 7. und HEIDEL-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

BERGER TAGBLATT vom 8. Juni. — J. C. Lusztig feiert in dem Aufsatz „Robert Schumann“ den Meister vornehmlich als romantischen Liedersänger und Klavierkomponisten. „Für den großen Zug der Symphonie ... hatte er die innere Kraft nicht.“

BRESLAUER ZEITUNG vom 7., CHEMNITZER ALLGEMEINE ZEITUNG (Wissenschaftliche Beilage) vom 9., DÜSSELDORFER ZEITUNG vom 7. und RHEINISCHER COURIER (Wiesbaden) vom 7. Juni. — In dem Aufsatz „Robert Schumann“ sagt Felix Weingartner nach einer Schilderung des Milieus, in dem Schumann aufwuchs, und einem Vergleich des Charakters Schumanns mit dem Wagners: „... Lieben muß man Schumann, um ihm gerecht werden zu können. Er gehört nicht zu den ganz Großen, die Bewunderung auch dort abnötigen, wo etwa die Sympathie versagt, nicht zu denen, über deren Werke man den Schöpfer vergißt.... Mozart, Beethoven und Schubert wuchsen über ihre Persönlichkeit hinaus und betraten die Schwelle der Unendlichkeit. Schumann war meistens dort groß, wo er die individuellen Schranken seiner Natur nicht überschritt. Seine Natur aber war im höchsten Maße fein, poetisch empfindend, phantasievoll und gütig. Nicht zuletzt sind es nun gerade diese Güte und der Adel seines Charakters, die seiner Musik den ihr eigentümlichen Stempel aufdrücken. Im intimen Kreise äußert sich Güte meistens lieber, als vor der großen Welt, und vielleicht war er gerade darum mit ganz wenigen Ausnahmen der große Kleinkünstler, als der er uns so liebenswert ist.“ In den letzten Werken Schumanns findet Weingartner Zeichen „des sich bereits allmählich vorbereitenden Verfalles seiner intellektuellen Kräfte, eine so bedenkliche Verflachung, daß man nur mit Schmerz seinem hohen Namen deren Autorschaft zugestehen muß“. Als Ursache der „Herabminderung der Wertschätzung Schumanns“ nennt Weingartner vor allem „die momentane Entwickelung der Musik“, besonders die heutige „bis zum äußersten Raffinement gesteigerte, virtuose Behandlung der Orchestertechnik“; aber auch durch Wagner und Brahms sei Schumann „etwas in den Hintergrund gedrängt worden“. In interessanter Weise bespricht der Verfasser dann einige Werke Schumanns. Von den Orchesterwerken schätzt er die „Manfred“-Ouvertüre, von den Symphonieen die in B am höchsten. Warmes Lob spendet er dem Chorwerke „Paradies und Peri“. Über die Lieder und die Klavierkompositionen Schumanns sagt er u. a.: „In nicht wenigen seiner Lieder reicht er dicht an Schubert hinan, und als Meister des Klaviers hat er weder unter den Zeitgenossen noch später, außer Chopin, einen ebenbürtigen gefunden.“ Auch das edle Verhalten Schumanns zu anderen Tondichtern wird von Weingartner besprochen.

ELFTER JAHRESBERICHT DER HOCHSCHULE FÜR MUSIK in Mannheim, ausgegeben im Juli 1910. — Karl Zuschneid stellt in dem Aufsatz „Zwei Tonpoeten“ Schumann und Chopin als Romantiker und Tondichter, die von der romantischen Dichtkunst ihrer Zeit beeinflußt waren, dar. Er meint, daß beider Werke weniger im Konzertsaale als im Hause ihre Wirkung ausüben.

JAHRESBERICHT DER K. K. AKADEMIE FÜR MUSIK UND DARSTELLENDE KUNST in Wien über das Schuljahr 1909/10. — Leopold Godowski spricht in dem Aufsatz „Schumann und Chopin als Klavierkomponisten“ über die Entwickelung der Klaviermusik in den letzten 100 Jahren und vergleicht die genannten Meister mit einander. Er sagt, daß Schumanns „rein pianistische Befähigung nicht ganz an diejenige Chopins heranreiche“, daß aber „Schumann eine bedeutend vielseitigere musikalische Begabung sein Eigen nennen konnte.“

Magnus Schwantje

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

BESPRECHUNGEN

BÜCHER

290. **Ignaz Franz Mosel:** Versuch einer Ästhetik des dramatischen Tonsatzes. (Wien 1813.) Mit einer Einleitung und Erläuterungen neu herausgegeben von Dr. Eugen Schmitz. Verlag: Dr. Heinrich Lewy, München 1910.

Im Geburtsjahre Richard Wagners ist in Wien die obige Abhandlung des Wirklichen Hofrats und Kustos der Hofbibliothek Ignaz Franz, später Edler von Mosel erschienen, die in glänzender Weise, auf Glucks Reformen fußend, eine Theorie der seriösen Oper gibt. Leider lehrt unsere Opernkomposition der Gegenwart, daß diese größtenteils unumstößlichen Leitsätze weit entfernt sind, Gemeingut der betreffenden Dichter und Komponisten zu sein, so daß das Büchlein mit Ausnahme von einigen durch die fortgeschrittene Praxis widerlegten Annahmen (z. B. daß entgegengesetzte Empfindungen nicht gleichzeitig gesungen werden könnten) im höchsten Maß aktuell ist, und Dr. Eugen Schmitz sich durch die Neuherausgabe sowohl als durch die mit einer Fülle von historischem Sachverständnis verfaßten angehängten Anmerkungen ein großes Verdienst erworben hat. Schmitz möchte mit der Schrift einen kleinen Beitrag zur historischen Quellenkunde der Theorieen Wagners bieten. Sie kann aber cum grano salis als Formulierung von Forderungen der reinen Vernunft, des Kunstverstandes für die Form der Oper überhaupt verstanden werden, teils für, teils gegen Wagner, d. h. gegen die Möglichkeit, ihn nachzuahmen. Jene Forderungen Mosels betreffs Dichtung, Komposition und Ausführung lassen sich in Kürze etwa also fassen:

1. Der Text soll Rührung, Leidenschaften, Teilnahme erwecken und letztere ununterbrochen erhalten und bis zum Schlusse steigern. Setze nichts in Musik, was außerhalb ihres Bereiches liegt und nicht durch sie erhöhte Schönheit, verstärkte Wirkung erhalten kann. Mythologische und historische Stoffe, die das Nationalinteresse in hohem Grade erwecken können, würden als Opern auch zur nationalen Angelegenheit werden können, analog wie im Altertum. Der Text bringe Verse, die schon an sich melodisch und wohlklingend sind und musikverwandte Rhythmen haben, also nicht fünffüßige Jamben. Der Dichter muß planmäßig den Übergang vom Rezitativ zum Gesangstück machen, niemals aber in gleichgültigen oder in fortstürzenden Situationen. Das Interesse muß sich erst hinreichend verdichtet haben, und es muß Zeit und Ruhe dafür da sein.

2. Die dramatische Musik soll bloß ein kräftiger, lebhafter, warmer Ausdruck der Gefühle der Dichtung sein: erhöhte Deklamation. Deshalb mußt du deinen Text erst gehörig deklamieren können! Verständlichkeit jeder Textsilbe ist oberster Gesichtspunkt für Singstimme wie Orchesterbegleitung. Im allgemeinen soll der Deutlichkeit halber nur eine Note auf jede Silbe kommen. Die Grenzen der Singstimmen sind hierbei genau einzuhalten. Zu Wiederholungen von Textworten eignet sich nichts, was zum Fortschritt der Handlung beiträgt. Der Ausdruck ist in der Musik nicht auf jedes einzelne etwa malende Wort zu legen, sondern auf die Vorstellung als Ganzes. Die Stärke des Ausdrucks ist genau nach dem Sinne des Einzelnen und dem Charakter des ganzen Werkes abzustufen. Lärm ist aber nicht soviel als Energie des Ausdrucks. Die Instrumentation muß stets dem Charakter der Person, ihres Standes, der Situation usw. angepaßt sein. Niemals darf durch sie die Aufmerksamkeit von der Singstimme abgelenkt werden. Das Orchester unterbreche die Singstimme nicht zu unmotiviert und weitläufig, sonst wird aus dem Kommentar, den es zu ihr geben soll, leicht eine Parodie. Auch für den Musiker ist Einheitlichkeit, äußerer und innerer Übergang zwischen Rezitativ und geschlossenem Gesangstück das Ziel der dramatischen Stilisierung.

3. Der Sänger soll Poesie und Geschichte zur Lektüre heranziehen, um Verständnis für seine Partieen zu bekommen. Schauspielerische Schulung ist für Mimik, Stellung, Gebärden unerläßlich. Die Bewegungen des Chors seien nicht manöverartig; es ist darauf zu halten, daß durch mannigfache Gebärde auch einerlei Empfindung ausgedrückt werde. Gruppenweise Gliederung der Aktion und des Empfindungsausdrucks ist nötig.

Möchte man nun nicht am liebsten meinen, daß in dem seither verflossenen Jahrhundert so ungezählte Opernpartituren bis zum heutigen Tage geschrieben worden sind, denen die Befolgung dieses goldenen Kanons Mosels vielleicht zu künstlerischer Lebensfähigkeit hätte verhelfen können? Sind nicht die meisten der angeführten Regeln gerade jene, deren Nichtbefolgung unsre deutsche Opernproduktion zur oasenarmen Wüste macht? Ein auch nur im mindesten boshaft angelegter Mensch würde sich versucht fühlen, zu jeder Regel Mosels die eklatantesten Beispiele ihrer Nichtbefolgung in Form bekannter Operntitel an den Rand zu schreiben. Hoffentlich verschickt der Verlag die Broschüre an alle betreffenden Delinquenten unentgeltlich. Die Adressen würden wohl in Erfahrung zu bringen sein.

291. **W. Zengerle:** Verwandlung der Vierklänge zur Auffindung modulatorischer Bahnen. Verlag: J. Langs Buchhandlung, Karlsruhe 1909. (Mk. 1.25.)

Unter den Dilettanten der Komposition, zu denen auch viele ausübende Berufsmusiker zu zählen sind, gibt es zahme und wilde. Letztere sind genugsam belehrt durch die Mahnung Wagners, in keine neue Tonart (und Taktart, muß man heute hinzufügen) überzugehen, solange sie, was sie zu sagen haben, noch in der bereits angeschlagenen ausdrücken können. Ersteren, den zahmen, die oft, mit Hand und Fuß zappelnd, doch von dem status quo der jeweiligen Tonika nicht mit Anstand wegkommen, hilft W. Zengerle gründlich auf die Beine. Er stellt eine Tabelle der Verwandlung eines Vierklangs in einen anderen mit gleichem Grundton (C) auf, wodurch er nicht weniger als 256 solcher Akkordübergänge als Modulationsmittel erreicht, die alle in kurzen vierstimmigen Beispielen vorgeführt werden. Weniger genau nimmt es Zengerle mit der textlichen Erläuterung; da er aber das Büchlein bescheidenerweise zur praktischen Anleitung für orientierungsbedürftige Amateure bestimmt, schadet das nicht viel.

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Jedenfalls ist es ungleich fruchtbarer, sich derart als Beherrscher des Elements frisch in den Strudel der reichen Wirklichkeit harmonischer Erscheinungen zu stürzen, als sich über ihre Möglichkeit und dialektische Begründung ins Uferlose zu verlieren. Wer boshaft wäre, könnte recht bekannte Komponistennamen nennen, bei denen die Zusendung des Büchleins mit freundschaftlicher Widmung angebracht erscheint.

Dr. Max Steinitzer

292. **Curt Sachs**: Musikgeschichte der Stadt Berlin bis zum Jahre 1800. Verlag: Gebrüder Paetel, Berlin 1908. (Mk. 8.—)

In der vorzüglich unterrichtenden Einleitung seines grundlegenden Werkes über die Berliner Stadtpfeifer und über die Kantoren und Organisten an den Kirchen städtischen Patronats in Berlin weist der Verfasser an der Entwickelung der modernen Symphonie nach, daß die musikalischen Formen im aristokratischen Boden der Höfe und im demokratischen der Städte ihren Ursprung haben. Aus der primitivsten Form städtischer Musikpflege, dem Hornruf des Turmwächters, entstand die Turmsonate; sie ist eine der Wurzeln der modernen Symphonie, ebenso wie die Orchestersuite, deren zwanglose Aneinanderreihung feierlicher und munterer Marschsätze, gravitätischer und fröhlicher Tänze, alter kirchlicher Weisen und modischer Stücke die wahre Form der stadtpfeiferlichen Musikausübung darstellt. Eine Kunstform, die dem städtischen Musikleben ihre Fortdauer überhaupt verdankt hat, ist die a cappella-Motette. Da die städtische Forschung gerade den Residenzstädten immer aus dem Wege gegangen ist, wird man dem Verfasser nur beistimmen können, wenn er betont, daß der einseitigen Betrachtung der musikalischen Verhältnisse an den Fürstenhöfen gegenüber eine Beschäftigung mit dem Musikleben der Städte not tue, weil diese die unerläßliche Vorbedingung für ein Verständnis musikalischer Entwickelung überhaupt sei. Die Arbeit von Sachs ist nun in der Tat nicht bloß die erste zusammenhängende Darstellung der städtischen Seite des Berliner Musiklebens bis zum angegebenen Zeitpunkt und füllt so eine empfindliche Lücke aus, sie ist auch ein wichtiger Beitrag zur allgemeinen Musikgeschichte Berlins. Da für den Verfasser fast gar keine gedruckten Quellen vorlagen, war er im wesentlichen auf archivalische Studien angewiesen. Mit einem wahren Bienenfleiße — davon zeugen u. a. die 168 Spalten Regesten am Schlusse des Werkes — hat Sachs alles durchforscht, was als Material in Betracht kam: die städtischen Rechnungsbücher, die Protokollbücher der Ratsversammlungen, die Berliner und Köllnischen Bürgerbücher, die Akten der Kirchen- und Schulabteilung des Magistrats. Die Ausbeute an Urkunden der Kirchen städtischen Patronats war ziemlich gering, da wichtige Dokumente durch Brände und in Kriegszeiten verloren gegangen sind. Auch das urkundliche Material ist zum Teil sehr unvollständig: in den Berliner und Köllnischen Kämmereirechnungen fehlt z. B. fast das ganze 17. Jahrhundert. So ist dem Forscher der Einblick in das eigentliche Entstehen und Werden der Berliner Ratsmusik verwehrt, und die Geschichte lüftet den Schleier erst in einem Augenblick, da die äußere Entwickelung im großen und ganzen abgeschlossen war.

Auf den Inhalt des Buches, das sich durch eine geradezu meisterhafte Disposition des reichhaltigen Stoffes auszeichnet, kann hier natürlich nur andeutungsweise eingegangen werden. Der erste Teil behandelt die Stadtpfeiferei (Berlinisches Viertel, Köllnisches Viertel, westliche und östliche Vorstädte), deren Blüte, Verfall und Niedergang. Der erste dokumentarisch nachweisbare Berliner „Hausmann“ ist George (1571). Die Bezeichnung Stadtpfeifer taucht das erstemal in den Berliner Kämmereirechnungen von 1607 auf. Daraus geht hervor, daß die Ratsmusik zunächst den Turm- und Sicherheitsdienst zu versehen hatte, und daß die rein musikalische Tätigkeit akzidentell war. Sie bestand in der Mitwirkung bei festlichen Gelegenheiten des Rats, bei Hochzeiten und beim Gottesdienst. Mit dem allmählichen Aufhören jeder Akzidentien wurde, wie der Verfasser des näheren ausführt, den Kunstpfeifern schließlich jede Existenzmöglichkeit abgeschnitten. Ein zweiter Umstand, der der Stadtpfeiferei den Hals brach, war der musikalische Stilwechsel, der sich um das Jahr 1700 vollzog. Während die Pflege der edleren Instrumentalmusik ganz in die Hände der guten Dilettanten und der Hof- und Adelskapellen überging, blieb den Stadtpfeifern der Ausschuß, und aus dem Musiker wurde der Musikant. Sachs entwirft S. 52 ff. ein anschauliches Bild von der Qualität des kunstpfeiferlichen Musizierens. Der bedeutendste Berliner Kunstpfeifer ist Jacob Hintze, der sein Amt von 1659—1702 bekleidete; unter seiner Leitung erreichte die Stadtpfeiferei eine künstlerische Höhe, die sie später nicht mehr hat behaupten können. Der zweite Teil beschäftigt sich mit den Kantoren und Organisten an den Kirchen städtischen Patronats. Die Tätigkeit der Kantoren zerfiel in zwei streng getrennte Zweige: Schulunterricht und Kirchenmusik (Gottesdienst, Trauungen, Begräbnisse, Gelegenheitsmusik, außerordentliche Kirchenmusiken). Die Ansprüche, die man an die musikalische Leistungsfähigkeit der Kantoren stellte, waren nicht besonders hoch. Merkwürdigerweise wurde eine Prüfung im Einstudieren von Chören niemals veranstaltet. In auffallendem Gegensatz dazu stehen die hohen Anforderungen an die Organisten: man verlangte von ihnen größte Geschicklichkeit im Spiel und tüchtige Kenntnisse im Generalbaß und Kontrapunkt. Der bedeutendste Berliner Kantor ist Johann Crüger (von 1622 bis 1662 an St. Nikolai), der Schöpfer des Gesangbuches von 1640, der Komponist von Liedern wie „Jesus meine Zuversicht“, „Nun danket alle Gott“, „Schmücke dich meine Seele“. „Es muß eine musikalisch hohe Zeit damals in Berlin gewesen sein, als an der ersten Pfarrkirche drei Männer vom Range Crügers, Paul Gerhardts und Jacob Hintzes zusammenwirkten. Nie wieder in glücklicheren Zeiten hat die Sonne der Berliner Musikkultur so hell gestrahlt, wie an dem Morgen, da sie aus der Nacht des Dreißigjährigen Krieges aufging.“ Crügers Nachfolger war J. G. Ebeling, der Komponist der „Geistlichen Andachten“ Gerhardts. Als Veranstalter von regelmäßigen kirchenmusikalischen Aufführungen hat der Petri-Kantor R. D. Buchholtz (1755—78) große Bedeutung für das Musikleben Berlins. Die markanteste Persönlichkeit unter den Kantoren der Friedrichswerderschen

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Kirche ist der streitbare M. H. Fuhrmann (1704—40), der Verfasser des „Musicalischen Trichter". — Das Buch von Sachs bietet eine solche Fülle des musik- und kulturhistorisch Anziehenden und Belehrenden, daß seine Lektüre nur dringend befürwortet werden kann. Der Wert der Sachsschen Arbeit liegt nicht bloß auf rein musikgeschichtlichem Gebiete; die gleichfalls an der Hand urkundlichen Materials erfolgende eingehende Darlegung der wirtschaftlichen und sozialen Verhältnisse der Stadtpfeifer, Kantoren und Organisten im alten Berlin ist mit ein Hauptvorzug dieser ihr Thema in jeder Hinsicht erschöpfenden städtischen Musikgeschichte.

293. **Rudolf Krauß:** Das Stuttgarter Hoftheater von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart. Mit 139 Abbildungen. Verlag: J. B. Metzlersche Buchhandlung und Buchdruckerei, G. m. b. H., Stuttgart 1908. (Mk. 8.40.)

Dieses auf gründlichem Akten- und Quellenstudium aufgebaute Werk führt uns ein bedeutsames Stück württembergischer Kulturgeschichte vor, das sich auf den Brettern der Stuttgarter Hofbühne im Laufe der Jahrhunderte abgespielt hat. Als erste zusammenfassende historische Darstellung der wechselvollen Geschicke der württembergischen Hofbühne, die in der Entwickelung des Kunstlebens in Deutschland zu Zeiten eine ehrenvolle Stellung einnahm, darf die ausgezeichnete Schrift von Krauß auf mehr als bloß lokale Bedeutung Anspruch erheben. Der Verfasser hat es zudem verstanden, den reichhaltigen Stoff so übersichtlich zu gliedern und so anschaulich und lebendig zu gestalten, daß seine durch viele Bilderbeigaben illustrierte Arbeit auch bei Nicht-Schwaben regem Interesse begegnen dürfte. Wie Krauß ausführt, besitzen Württemberg und Stuttgart ein ständiges Hoftheater in ununterbrochenem Zusammenhang erst seit Herzog Karl Eugens Zeit. Aber doch ließen auch schon die Vorgänger dieses Fürsten in richtigen Bühnenhäusern Opern- und Schauspielaufführungen veranstalten, und zwar nicht bloß durch Wandertruppen, sondern auch durch Kunstkörper, die mitunter jahrelang zusammengehalten wurden. Es war ein höchst unregelmäßiger, von den heutigen Zuständen wesentlich verschiedener Betrieb, aber immerhin war es ein Theaterbetrieb. Ebenso mußten die beiden Elemente, aus denen die Hofbühne allmählich zusammengewachsen ist: Hofkapelle und Hoflustbarkeiten, mit in den Kreis der Darstellung gezogen werden. Die Geschichtserzählung im strengen Sinne schließt mit dem Tode König Karls, des Vorgängers des jetzigen Königs, ab. Von den sieben Kapiteln des Buches, das natürlich auch das Schauspiel eingehend behandelt, sei an dieser Stelle das zweite besonders erwähnt. Es hat die Glanzzeit des Stuttgarter Hoftheaters unter Herzog Karl Eugen (1737—1793) zum Gegenstand, jene Epoche also, in der die Stuttgarter Hofoper Weltruf genoß, in der das Orchester als eines der ersten in Deutschland, ja in Europa, anerkannt war, und in der ein Herrscher im Reiche Terpsichorens wie J. G. Noverre die Tanzpantomime am württembergischen Hofe zur höchsten Entfaltung brachte. Diese Blütezeit verkörpert sich in den Komponistennamen Jommelli, Florian Deller, J. J. Rudolph; damals wirkten in den schwäbischen Residenzen u. a. die Sängerinnen Marianne Pirker, Maria Masi-Giura, Maria Macherini, der gefeierte Kastrat Giuseppe Aprile, der berühmte Theatermaler J. Colomba, der „Tanzgott" Gaetano Vestris, die Geiger Lolli und Nardini. Die Nachfolger Jommelli's in der Leitung der Oper waren Antonio Boroni, F. Mazzanti, A. Poli und Zumsteeg. Neben diesem pflegten das die Schöpfungen romanischer Meister jetzt überwiegende deutsche Singspiel begabte Lokalkomponisten wie Ludwig Dieter, J. F. Gauß und J. Chr. Weber. Die vierjährige Amtsführung Schubarts als artistischer Direktor des Schauspiels und der deutschen Oper (1787—1791) bildet den letzten denkwürdigen Abschnitt in der glanzvollen Geschichte des Stuttgarter Hoftheaters unter Herzog Karl. Die Darstellung dieser Epoche bei Krauß, der auch die mitunter sehr unerfreulichen wirtschaftlichen und sozialen Verhältnisse, die der großartige Theaterbetrieb und die prunkvolle Hofhaltung zeitigten, einer sorgfältigen Untersuchung unterwirft, bildet in ihrer gerecht abwägenden sachlichen Haltung einen Höhepunkt des verdienstvollen Buches. Aus Krauß' zusammenfassendem Urteil über Herzog Karl, dessen Charakterbild in der Geschichte bekanntlich noch immer schwankt, möge das Folgende hier wiedergegeben werden: „Erst unter Herzog Karl ist Württemberg, das allzulange hinter seiner chinesischen Mauer eine unfruchtbare Sonderexistenz geführt hatte, in die Reihe der deutschen Kulturstaaten eingetreten. Der Wettbewerb mit den übrigen deutschen Stämmen wurde nun mutig aufgenommen, vielfältige Geisteskräfte begannen sich froh zu regen, das an großen und kleinen Talenten reiche Land beteiligte sich wieder am Bildungsaustausch der Nation. Und man darf dem Fürsten das Verdienst nicht absprechen, daß er selbst auf diese Kulturfortschritte belebend und befeuernd gewirkt hat. Auf keinem anderen Gebiete hat jedoch sein halbhundertjähriges Regiment so glänzende Taten und Leistungen gezeitigt, so starke Überraschungen und Wandlungen gebracht als im Bereiche des Theaterwesens. Erst schwang sich die welsche Kunst auf den Gipfel, dann wurde sie durch die lange verachtete deutsche verhältnismäßig rasch und für immer ersetzt." — In dem Auf und Ab des Stuttgarter Theaterbetriebes, im Wechsel von Blüte und Niedergang hat ein Faktor von jeher seinen alten Ruf bewahrt: die Hofkapelle. Unter den Männern, die an ihrer Spitze standen und stehen, findet sich mancher Name von gutem Klang: Peter von Lindpaintner, Ignaz Lachner, Karl Eckert, Karl Doppler, J. J. Abert, Herman Zumpe, Aloys Obrist, Karl Pohlig, Erich Band, Max Schillings.

Willy Renz

294. **Edouard Monod:** Harmonie und Melodie. Übersetzt von C. v. P. Verlag: Jonasson-Eckermann & Co., Berlin. (Mk. 1.20.)

Eine jener Schriften, die man mit Vergnügen liest, auch wenn man dem Verfasser nicht überall zustimmen kann. Ihr Wert ruht hauptsächlich in den Anregungen, die dem Leser gegeben werden. „Die melodische Bewegung als Urheberin der Dissonanzen und Scheinkonsonanzen" — so lautet der Untertitel des Heftchens, der den Inhalt genauer bezeichnet als die allgemein gehaltene Überschrift.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Von Riemannschen Theorieen ausgehend, zum Teil gegen diese polemisierend, versucht der Autor die Lehre von den konsonanten Akkorden und dann die Bedeutung der melodischen Bewegung für die Harmonie zu begründen, auf eine logische Basis zu stellen. Es wäre zwecklos, hier mit Argumenten gegen diese oder jene Schlußfolgerung Monod's anzurücken. In letzter Linie bleibt gerade auf diesem Gebiete alles Ansichtssache. Wer es aber liebt, den angedeuteten Problemen näherzutreten, findet in dem Büchlein auf knappem Raume eine Fülle geistvoller Bemerkungen, scharfsinniger Beobachtungen, die manch klärendes Streiflicht werfen, ohne mit dozierender Unfehlbarkeitspose dem Leser eine Ansicht aufzuzwingen.

295. **Emil Sulger-Gebing**: Peter Cornelius als Mensch und Dichter. Verlag: Oskar Beck, München 1908. (Mk. 2.50.)

In bescheidenem Rahmen gehalten, ist diese kleine Arbeit wohl in erster Linie für Musikfreunde berechnet, die sich über das Wesen und die Schaffensrichtung Peter Cornelius' zu orientieren wünschen. In knappen Zügen bespricht der Verfasser den äußeren Lebensgang des Dichterkomponisten, charakterisiert seine Persönlichkeit, beleuchtet dann die Eigenart seiner Lyrik und schließt mit einer kurzen Betrachtung der beiden Opern, des „Barbier" und des „Cid", sowie des „Gunlöd"-Fragmentes. Musikern und solchen, die mit Cornelius bereits vertraut sind, bringt das Büchlein nichts neues. Wohl aber wird es denen willkommen sein, die mit einem der liebenswürdigsten feinsinnigsten Künstler der Neuzeit nähere Fühlung gewinnen möchten.

296. **Julius Sahr**: Das deutsche Volkslied. Ausgewählt und erläutert. 2 Bände. Sammlung Göschen, Leipzig 1908. (Mk. 1.60.)

In dritter Auflage erscheint bereits diese hübsche, trotz der Zusammendrängung auf engen Raum übersichtliche und charakteristische Auswahl deutscher Volkslieder. Kein Quellenwerk, doch für den, dem das Gebiet noch fremd ist, eine fördernde Anregung zu tieferem Eindringen. Den fünf Hauptabschnitten (Historische Lieder, Rätsel- und Wettstreitlieder nebst Balladen, Liebeslust und -leid, Geistliche Lieder, Verschiedenes) gibt der Verfasser Vorreden und klärende Erläuterungen bei. Den meisten Liedern ist die Melodie hinzugefügt, so daß Volksdichtung und Musik in einheitlicher Zusammenfassung erscheinen.

297. **Karl Nef**: Schriften über Musik und Volksgesang. (Bibliographie der schweizerischen Landeskunde.) Bern 1908.

Auf 143 Seiten wird eine systematisch geordnete Übersicht aller in der Schweiz erschienenen Schriften über Musik, sowie der im Ausland über schweizerische Musik verfaßten gegeben. Über Entstehung und Anlage des umfangreichen Verzeichnisses berichtet das Vorwort, aus dem ersichtlich ist, daß Nefs Arbeit hauptsächlich in der Ergänzung und Ordnung des vom Musikdirektor Gustav Arnold (Bern) gesammelten Materiales besteht. Als Nachschlagewerk wird die sorgfältig ausgeführte Arbeit allen Interessenten willkommen sein. Paul Bekker

298. **Dario Saavedra**: Musikalische Kultur. Populäre Abhandlungen über Musik und ihre erzieherische Bedeutung. Verlag: Kurt Wigand, Berlin und Leipzig 1909. (Mk. 2.—)

Sowohl ästhetische als pädagogische Ziele verfolgt der Autor der neuen Schrift „Musikalische Kultur". Einerseits von alten Kultgesängen, andererseits von Schopenhauer ausgehend, erklärt er die Nerven für die Vermittler zwischen Leib und Seele, tritt für die Idealität der Erscheinungswelt ein und gelangt dennoch zu Hanslickischen Forderungen, hauptsächlich weil er die Vertreter der Ausdrucksästhetik mißversteht. Es ist hier kein Raum vorhanden, um ihn zu widerlegen. Im zweiten Kapitel rekapituliert er die Ansichten verschiedener Männer und Zeiten über den Einfluß der Musik auf Bildung und Sitten. Er selbst kommt wieder zu schiefen Urteilen, wie daß der Wagnerkult mit christlicher Moral nichts mehr zu tun habe, daß die Musik heutzutage nur noch ein Zeitvertreib sei und in die Familie verwiesen werden müsse usw. Viel Vortreffliches bieten die nächsten Kapitel über Publikum und Kritik und über Erziehung zur Tonkunst, in denen zwar unnötigerweise vor übermäßigem Enthusiasmus gewarnt, aber auch gegen eitle Virtuosität geeifert wird und Vorschläge für den Schulmusikunterricht gemacht werden, die wohl kaum jemals durchführbar sind und auch wirklich zu weit gehen. Ebenso ergeht es vielen an sich guten Reformplänen für musikalischen Kinderunterricht, während andere sehr wohl zu überlegen sind. In dem Kapitel „Erziehung des Talentes" fordert Saavedra mit Recht zunächst die Erzielung einer hohen Allgemeinbildung; diese unterscheidet ja auch in Wirklichkeit hauptsächlich den Musiker vom Musikanten. Im letzten Kapitel und im Nachwort verbreitet sich der Autor über das musikalische Lehrfach. Was er über dessen Bedeutung sagt, kann sehr wohl unterschrieben werden und ist zu beherzigen. Die Konservatorien, und zwar auch die staatlichen und unter staatlicher Flagge segelnden, überschätzt der Autor entschieden; in ihnen mögen einzelne berühmte Lehrer Verdienstliches wirken (was sie aber auch außerhalb vermögen): im ganzen sind sie doch nur Drillanstalten, in denen hervorragend begabte Individuen leicht versumpfen oder gar zerschellen können. Wenn Saavedra den Staat um Abhilfe gegen die hier vorhandenen Mißstände anruft, so wendet er sich an eine falsche Stelle. Ja, wenn wir einen Kunst- und Kulturstaat hätten!

299. **A. Voigt**: Exkursionsbuch zum Studium der Vogelstimmen. Praktische Anleitung zum Bestimmen der Vögel nach ihrem Gesang. Fünfte, vermehrte und verbesserte Auflage. Verlag: Quelle & Meyer, Leipzig 1909. (Mk. 3.—)

Jüngst hatte ich in der „Musik" ein ausgezeichnetes Buch „Kunst und Vogelgesang" von Bernhard Hoffmann in Dresden zu besprechen. Das vorliegende Werk ist eigentlich eine, wenn auch vorher geschriebene Ergänzung dazu, aber eine Ergänzung von hohem und eigenem Werte. Es steht mehr auf dem zoologischen, naturgeschichtlichen Standpunkt, während man in Hoffmann neben dem Naturforscher auch den Ästhetiker herauserkennt. Voigt hat sein Buch ganz ausdrücklich „im Interesse des Vogelschutzes" geschrieben. Er will seinen Leser gern so weit bringen, daß er die Vögel, die ihm in

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

der Natur und vor allem in der Heimat begegnen, aus ihren Lebensäußerungen heraus selbst erkennen und bestimmen kann; und zwar behandelt er nicht weniger als 254 Vogelarten, unter ihnen 50 See- oder Strandvögel. Zu deren bemerkbarsten Lebensäußerungen aber gehört der trotz vielem Ähnlichen doch so ungemein verschiedenartige und mannigfaltige Gesang. Dieser Begriff ist hier allerdings im allerweitesten Sinne genommen: Eulen, Falken, Reiher, Möwen, Taucher, Krähen, Adler usw. werden alle zu den Sängern gerechnet! Aber das Geräusch mußte der Einheit des Ganzen wegen hier nun einmal stillschweigend zum Gesang, zur Musik gerechnet werden. Die Behandlung der einzelnen Vogelarten füllt naturgemäß den Haupteil des Buches. Beim Notieren der Sangesmotive nimmt der Autor außer unseren Tonnoten auch noch andere Zeichen in Verwendung zur Andeutung der in unserem Tonsystem nicht ohne weiteres darstellbaren Ton- und Intervallschritte. Am Schlusse befindet sich noch eine Tabelle zum praktischen Bestimmen der Vogelstimmen, dazu ein alphabetisches Verzeichnis der Vogelarten. Das interessante und praktische Büchlein kann warm empfohlen werden. Kurt Mey

MUSIKALIEN

300. **Theodor Blumer**: „Erlösung". Tondichtung für großes Orchester. op. 24. Verlag: Otto Junne, Leipzig. (Partitur Mk. 30.—.)

Der Partitur sind die erläuternden Verse beigefügt: „Die Welt gab mir viel! Im wilden Begehr hab heiß ihre Lust ich gefühlt; und brennendes Sehnen gekühlt — — bis mir die Seele ward leer! Die Welt gab mir viel! Das eine nur nicht: den Frieden in sehnende Seele. — Nun geh ich erlöst ohne Fehle — — nach dem verklärenden Licht." Einem derartigen Programm begegnen wir nicht selten in den Kompositionen der heutigen unzufriedenen, enttäuschten Tonsetzer. Blumer, der auf dem letzten Tonkünstlerfest mit einer „Karnevals-Episode" vertreten war, schrieb manch hübsches, gefälliges Lied und Klavierstück — nun lockte es ihn zu einer hohen Tat. Das Wagnis ist einstweilen nicht ganz geglückt. Mit den lyrischen Abschnitten kann man sich wohl einverstanden erklären, wenn auch der Komponist beim melodischen, ruhig fließenden Strom, besonders am Schluß der Tondichtung, allzulange und unentschuldigt durch markante, neue, kühne Linien verweilt. Bei dramatischen Akzenten kommt Blumer jedoch über gewisse Äußerlichkeiten, konventionellen Aufschwung usw. selten hinaus. Aus den Werken der Modernen hat er hinsichtlich der Behandlung der Instrumente manches gelernt, an virtuosen Läufen und Arpeggien fehlt es seiner Partitur wahrlich nicht. Im übrigen, d. h. innerlich, hält es der Komponist mehr mit dem Vergangenen als mit der verwegenen Neuzeit, was ihm und seinem Werke beim großen, „natürlich" gestimmten Publikum wahrscheinlich von Nutzen sein wird. Alles in allem ein Werk, dem man die Achtung nicht versagen wird, dem aber das Bezwingende fehlt.

301. **Jean Sibelius**: Romanze in C für Streichorchester. op. 42. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig. (Partitur Mk. 5.—, Stimmen je Mk. 0.60.)

Ein Stück voll edler, hier und da nationalgefärbter Melodik, klar und geschickt gearbeitet, leicht ausführbar.

302. **Knud Harder**: „Schwarzwälder Zwischenklänge", ein symphonisches Intermezzo für Streichorchester. Süddeutscher Musikverlag, Straßburg i. Els. (Partitur Mk. 3.—, Stimmen je Mk. 0.60.)

Der Tonsetzer sagt in einer Vorbemerkung: „Das Stück soll, skizzenhaft wie es ist, frisch und wie improvisiert gespielt werden." Ich vermag nicht einzusehen, warum man eine Schöpfung, wenn es an Zeit und Kraft nicht gebricht, als „Skizze", d. h. ohne letzte Feile, ohne kritische Durchsicht der Öffentlichkeit, dem — Drucker übergibt. Der Künstler muß danach streben, seine Taten der Welt in möglichster Vollendung darzubieten. Ich — oder richtiger: mein Ohr läßt sich durch die obige Erklärung und Entschuldigung nicht beeinflussen, es empfindet das Abrupte und Sprungweise, den zwischen moderner Polyphonie, „Salome"-Dissonanzen und banaler Volkstümlichkeit schroff wechselnden Ton als unkünstlerisch und mißlich.

303. **Leone Sinigaglia**: Zwei Charakterstücke für Streichorchester. No. 1: Regenlied. No. 2: Etüde-Caprice. op. 35. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig. (Partitur Mk. 4.—, Stimmen je Mk. 0.60.)

Einer gefälligen, vom Regengeriesel unaufhörlich begleiteten Weise (con sordini) folgt eine pikante, mit Raffinement gearbeitete Caprice, die dem Orchester die dankbare Aufgabe stellt, sein Können in bestem Lichte zu zeigen.

304. **Ferruccio Busoni**: Berceuse élégiaque („Des Mannes Wiegenlied am Sarge seiner Mutter"). Poesie für sechsfaches Streichquartett mit Sordinen, 3 Flöten, 1 Oboe, 2 Klarinetten, 1 Baßklarinette, 4 Hörner, Gong, Harfe und Celesta. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig. (Partitur Mk. 6.—, 24 Orchesterstimmen je Mk. 0.60.)

„Lasciate ogni speranza!" muß ich denen zurufen, die noch irgendeinen klassischen Akkord im Gedächtnis tragen. Busoni wandelt in seiner „Berceuse élégiaque" die Wege Arnold Schönbergs und ähnlicher Ketzer. Kein Ton will da passen... abgesehen von ein paar Eintagsfliegen schwirren uns stets die seltsamsten, tonleiterfremdesten Harmonieen entgegen. Jeder richtige Akkord wird mit Konsequenz vermieden; b und h, f und fis und ähnlich hart miteinander ringende Dissonanzen erblicken wir allerorts; A-dur verbindet sich mit c-moll, der E-dur-Dreiklang duldet den g-moll-Dreiklang neben sich usw. usw. — seltsamste Tonverschmelzungen von Anbeginn bis zum Schlußakkord:



Dieser Schlußakkord gehört übrigens zu den minder gefährlichen Gebilden; er tritt *ppp* in den Streichern auf und wirkt wie ein letzter Hall aus dem tiefen Grabgewölbe. Es werden der Komposition Freunde und arge Feinde erstehen. Mancher, der die Veranlassung des Werkes nicht kennt, wird zu dem Glauben gelangen, daß Busoni mit seiner „Berceuse" die Allzumodernen verspotten wolle. Ich selbst jedoch

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

muß bekennen, daß der Komponist die tieftraurige Stimmung, in die er durch den Verlust einer treuen Seele versetzt wurde, in überzeugender Weise wiedergegeben hat und bei Zuhörern, die nicht Alltagstöne erwarten, Mitempfinden, Verstehen erwecken wird (ob gleich beim ersten Hören, das will ich nicht entscheiden). Neben einem willigen, wollenden Zuhörer verlangt die Komposition einen verständnisvollen, Hell und Dunkel, die gleichzeitig auftretenden, in keiner Verwandtschaft mit einander stehenden Tonarten gut abwägenden, das Tonchaos vermeidenden Dirigenten. Busoni setzt den sechs Violinen eben so viele Bratschen, Celli und Kontrabässe entgegen, zweifellos um eine überwiegend düstere, schwere Klangfarbe zu gewinnen. Ob nicht durch solches Verfahren die wenigen Violinen etwas beeinträchtigt und allzusehr in den Hintergrund gerückt werden, wird die Aufführung lehren. Franz Dubitzky

305. **Georg Schumann**: Drei geistliche Lieder für gemischten Chor. op. 51. (Partitur je Mk. 2.—.) — Drei Motetten. op. 52. (Partitur je Mk. 2.30.) Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Von den sechs Chören, zu denen Schumann sich die Texte aus dem Psalter und anderswoher aus dem alten Testament zum Teil selbst (und zwar sehr geschmackvoll) zusammengestellt hat, scheinen mir die die gelungensten, deren Grundstimmung eine stille und heitere Beschaulichkeit genannt werden kann, die zum Idyll hinneigen. Das sind op. 51, 2 und 3 und op. 52, 2. Das erste, ein Wiegenlied Mariä — der Text offenbar ein altdeutsches Original — ist eine heitere Responsion zwischen dem Solosopran der Maria und dem Chor der Hirten, der hinter jeder Zeile sein: „Dormi, Jesule, dormi“ wiederholt. Ein Stückchen im schlichten alten Ton des „Joseph, lieber Joseph mein“ oder des „In dulci jubilo, nun singet und seid froh“. Ähnliche Stimmung beherrscht das Krippenlied „Erde singe“ (op. 51, 3, Text von J. v. Geißel), das harmlos in fröhlichen Rhythmen dahingeht, bis plötzlich und auf wenige Takte die todesernste Vision der blutigen Dornenkrone das Idyll unterbricht. Ein außerordentlich wirksamer Moment gerade durch die Beschränkung, die der Komponist sich hier auflegt. Von frischen unschuldigen Knabenstimmen gesungen, muß das Stück treffliche Wirkung tun. In der schönen Motette „Es ist ein köstliches Ding“ (op. 52, 2) spürt man etwas deutlich Vorbilder heraus (womit kein Vorwurf ausgesprochen werden soll). Hier ist es vor allem Elgar, in zweiter Linie Brahms, in op. 52, 1 vor allem der „Parsifal“, speziell die Sündenklage des Amfortas, von deren suggestivem Einfluß Schumann nicht ganz losgekommen ist. Neben manchen schönen Momenten stehen hier und in den übrigen beiden Stücken Stellen, die zu weich geraten sind. Worten, wie „Meine Gestalt ist verfallen vor Trauern, ich bin alt geworden, da ich allenthalben geängstiget werde“, hat der Komponist den überzeugenden Ausdruck nicht zu geben vermocht. Es klingt gut, aber zu — nun ja, zu gemütlich.

306. **Hans Fährmann**: Sieben Sprüche für mehrstimmigen Chor. op. 45. Verlag: Otto Junne, Leipzig. (Partitur No. 1, 3 je Mk. 1.60; No. 2, 4, 5, 6 je Mk. 1.20; No. 7 Mk. 2.—.)

Man hat den Eindruck, als halte der Komponist sich etwas gewaltsam zum Modernsein an. Und als sei modern sein ihm soviel als dissonant sein. Das ergibt dann das nicht immer erfreuliche Resultat, daß seinen brav gebauten, aber keineswegs von starker Eigenart zeugenden Tonsätzen „interessante“ Details anhaften, die wie äußerlich angeklebt wirken, die nicht charakteristisch, sondern nur noch schlecht klingen und, was das Schwerwiegende ist, mit der an sich harmlosen und ziemlich süßen Art des Tonsetzers gar nichts gemein haben. Einige der Motetten werden durch diese Mischung von süß und salzig schwer erträglich. Zu den besser gelungenen rechne ich No. 1, 6 und 7, in denen manche hübsche Einzelheit enthalten ist.

307. **Rosario Scalero**: Motette über einen Klagegesang des Propheten Jeremias für fünfstimmigen gemischten Chor. op. 6. — Motette über Worte der Heiligen Schrift für vier-, fünf- und sechsstimmigen Chor. op. 7. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig. (Partitur je Mk. 1.50.)

Scalero hat Stücke aus der Klage des Jeremias, ferner aus Hiob, Tobias und dem Prediger nach dem lateinischen Text der Vulgata zu kurzen Motettensätzen verarbeitet, etwa in der Art alter Lamentationen und offenbar dem praktischen Gebrauch der katholischen Passionswoche angepaßt. Man erkennt zunächst den durchaus geschmackvollen und gebildeten Musiker, der sein technisches Handwerkszeug völlig souverän beherrscht. Eine kanonische Fuge, in der das Thema gleichzeitig in drei verschiedenen Formaten (d. h. normal, in einfacher und in doppelter Vergrößerung) einsetzt, sagt genug davon. Aber auch abgesehen von dem, man könnte sagen mehr sportsmäßigen Interesse des Fachmanns an der Kunstfertigkeit dieses Tonsatzes, bleibt ein rein musikalisches, rein künstlerisches übrig, das zu fesseln vermag. Zwar kann man kaum sagen, daß Scalero seine Texte (wenigstens nach deutschen Begriffen) bis in ihre letzten Tiefen ausgeschöpft habe. Der todesbittere Pessimismus, die furchtbare Lebensnot und Lebensverneinung, wie sie aus jenen alten Judenbüchern spricht (sie gehören zum Tiefsten und Ergreifendsten, was die Menschheit hervorgebracht), hat für uns Deutsche in den „Ernsten Gesängen“ eines Brahms den schwer zu übertreffenden musikalischen Ausdruck gefunden. Scalero ist weicher. Er wahrt die Schönheitslinie konservativer, als es hier und da der Intensität des Ausdrucks dienlich ist. Etwas vom Nazarenertum der deutschen Malerschule aus dem Anfang des vorigen Jahrhunderts liegt über seinen Arbeiten. Jedenfalls ist Scalero ein mancherlei versprechendes Talent. Op. 6 ist mir lieber als op. 7. Die Sachen klingen übrigens, wie ich nach einer Aufführung in der Dresdener Kreuzkirche sagen kann, ausgezeichnet.

Dr. Ernst Neufeldt

308. **Denkmäler Deutscher Tonkunst.** Erste Folge. Band 32/33. Nicolo Jommelli: „Fetonte“, Dramma per musica. Herausgegeben von Hermann Abert. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig 1907.

Mit der Oper „Fetonte“ schloß Nicolo Jommelli

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

im Jahre 1768 seine Stuttgarter Tätigkeit ab. Durch H. Aberts neuestes Buch über Jommelli sind wir des genaueren unterrichtet über den künstlerischen und zeitgeschichtlichen Rahmen, in dem sich Jommelli's Wirken in Deutschland abspann, namentlich auch über die reformatorischen Eingriffe des hochbegabten Italieners in den Opernbetrieb seiner Zeit. Was Jommelli's Stellung in der Geschichte der Oper charakterisiert, und worin er ein Anrecht hat, neben Gluck genannt zu werden, ist sein Streben, die Oper aus dem Schematismus, in dem sie aufzugehen drohte, zu befreien und sie zu dem zu erheben, was sie in erster Linie sein soll: zu einem Drama. Durch alle Jommelli'sche Opern geht, bald mehr, bald minder spürbar, der fortschreitende Zug nach höherer dramatischer Wahrheit, der Drang, die Mittel des gesanglichen und instrumentalen Ausdrucks in den Dienst einer großen, menschlich bedeutsamen Handlung zu stellen und möglichst alle darstellenden Künste, auch das Ballet, zu einer einheitlichen Leistung zu vereinen. So beschneidet er z. B. das Seccorezitativ immer mehr zugunsten des Recitativo accompagnato, erweitert und vertieft die Dacapo-Arie, stellt den Orchesterinstrumenten neue Aufgaben und dringt auf möglichst schnellen Fortgang der Handlung auf ihren Höhepunkten. Mit Gluck trifft er im besonderen zusammen in der besonnenen Zeichnung der Charaktere und dem stets großen, würdigen Stil seiner Musik, würdig auch dort, wo gegen Glucks Grundsätze noch der Koloratur breiter Raum vergönnt ist. Im „Fetonte", der die bekannte Fabel von Phaëthons Sonnenfahrt aus Ovid's „Metamorphosen" als Kern hat, kommen diese Vorzüge Jommelli's recht deutlich zum Vorschein. Man sehe in der neuen Partitur z. B. Phaëthons Rezitativ und große Arie im dritten Auftritt des zweiten Akts und seine Schattenanrufung „Ombre che tacite", die ganze vorletzte Szene des dritten Akts (von S. 271 an) mit ihrer dezenten Programmusik und ungemein freien Anlage des Dialogs, die Tritonenmusik im ersten Akt, die schwungvolle Arie „Son quel fiume" des Orcanes, die ein Musterbeispiel ist für Jommelli's virtuose, weit über Hasse hinausgehende Behandlung der Violinen. Sehr geschickt weiß der Komponist gleich am Anfang die Aufmerksamkeit seiner Hörer zu erregen, indem er die Ouvertüre durch einen Solo- und Chorsatz, der die erste Szene bildet, unterbricht und sie alsdann als überleitende Verwandlungsmusik zur nächsten Szene zu Ende führt. Hier und da wurden längere Ballete eingeschaltet, die der Sitte der Zeit gemäß von einem speziell dazu engagierten Balletkomponisten herrührten. Sie fehlen in der Partitur. Ergänzt man sich das Bild, das diese bietet, in der Vorstellung durch alles, was die Zeit außerdem an Darstellungskunst, Mimik, Tanz, Pantomime, Maschinen- und Beleuchtungseffekten zu leisten vermochte, so steht nichts im Wege, solche Stuttgarter Aufführungen Jommelli'scher Opern in ihrer Art als „Gesamtkunstwerke" zu bezeichnen. Sittard's Urteil, es handle sich um „Schablonenarbeit", wird kein Einsichtiger nach Kenntnis der „Fetonte"-Partitur mehr teilen wollen. — Der Herausgeber hat eine treffliche deutsche Textübersetzung geliefert, die Generalbaßstimme ausgearbeitet und das Ganze mit einem vorzüglich orientierenden Vorwort eingeleitet.

Dr. Arnold Schering

309. **Denkmäler der Tonkunst in Bayern.** IX. Jahrgang, II. Band. Ausgewählte Werke von Leopold Mozart, eingeleitet und herausgegeben von Max Seiffert. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Mit der Herausgabe einer Auswahl von Werken Leopold Mozarts haben die bayrischen Denkmäler sich ein Verdienst erworben, denn um die richtige Einschätzung der Kompositionen von Wolfgangs Vater war es bisher schlecht bestellt. Den ersten Anstoß zu einer kritischen Würdigung gab Imanuel Faißt im Jahre 1845 mit einem Aufsatz über Leopold Mozarts Klaviersonaten, während andere Musikhistoriker wie Jahn und Chrysander zum Teil das oberflächliche Urteil eines Schubart nachsprachen, zum andern Teil aber eigene Studien nicht zum Abschluß bringen konnten. Erst in neuester Zeit wurden dann in der „Musik" Ansätze gemacht, durch Spezialstudien Leopold Mozarts Schaffen gerecht zu werden: Max Friedländer besprach unter Mitteilung von Beispielen wiederum die Klaviersonaten, und Willy Renz versuchte das Gesamtbild des Künstlers Mozart zu entwerfen. Die letzte Arbeit, die sich auf Quellenstudien in Salzburg stützte, war bisher als die beste anzusprechen, obwohl des Verfassers Kenntnis der Mozartschen Werke noch recht lückenhaft war. Alle diese kleineren Arbeiten sind nun durch Max Seiffert in den Schatten gestellt worden. Dieser ist allen Spuren, die irgendwie auf Leopold Mozart hinweisen, nachgegangen und es ist ihm gelungen, den bisher bekannten Kompositionen noch eine ganze Anzahl neuer Werke — das thematische Verzeichnis umfaßt acht volle Folioseiten — hinzuzufügen, aus deren Gesamtzahl uns eine sehr geschickt getroffene Auswahl geboten wird. Bevor jedoch die Werke näher charakterisiert werden, muß noch des wichtigen Vorworts gedacht werden. In diesem entwirft der Herausgeber an der Hand archivalischer Studien ein Bild von dem ganzen Milieu, in dem Leopold Mozart wirkte. Der ungemein anstrengende Salzburger Kirchendienst wird eingehend geschildert, die Mitglieder der Kapelle, die Choristen und Solisten, sie alle ziehen an uns vorüber, wobei stets Leopold Mozarts Verhalten im Dienst, dem Erzbischof gegenüber, und seine ganze Charakteristik im Auge behalten wird. Auch manche schiefe Urteile über die Kapelle und Leopold Mozart werden in das rechte Licht gestellt, kurzum wir erhalten ein lebensvolles Bild von dem Künstler und Menschen Leopold Mozart, das durch die Mitteilung einiger brieflichen Mitteilungen über Leopolds Werke noch mehr gewinnt.

Bei der Beurteilung der Leopold Mozartschen Kirchenmusik muß man die praktische Verwendung der Werke stets in Betracht ziehen, und daß Leopold gerade hierin ein Praktiker par excellence war, das weist der Herausgeber bis ins einzelne nach. Im ganzen macht Leopold Mozart in diesen Werken den Eindruck eines tüchtigen und gewandten Musikers, der das musikalische Handwerk sicher zu führen weiß. Und trotz der zweifellos wohl schnell entworfenen, nicht immer sorgfältig gefeilten Kompositionen blickt neben dem Musiker doch auch

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

der Künstler hervor. Ich denke hierbei an Stellen wie das „Miserere“ (Seite 253, Takt 5), das „Premendum“ (Seite 217) und ähnliche, die sich von dem Konventionellen stark abheben, obwohl auch Leopold Mozarts Musik an oberflächlichen Wortmalereien (z. B. Seite 176) und nichtssagenden Koloraturen nicht gerade arm ist. Immerhin treten die Schwächen seiner Komposition hier noch nicht so hervor, wie etwa in der Es-dur Sonata à tre oder in den Klaviervariationen, zwei musikalisch recht belanglosen Werken. Umsomehr erfreut aber die symphonische Produktion Leopold Mozarts. Die in dem Bande mitgeteilten Symphonieen bringen ein Stück Programmusik, eine Militärsymphonie, eine Bauernhochzeit und eine Jagdsymphonie, Stücke, in denen sich eine frische Erfindungsgabe und ein feiner Humor kundtun. Mozarts Realistik im musikalischen Ausdruck zeichnet die bäuerischen Manieren (Trio mit Dudelsack und Leier) ebenso trefflich wie das Soldatenbild (Schwegelpfeifen und Trommelsolo). In allen diesen Stücken, wie nicht minder in der Jagdsymphonie, überrascht auch ein stark volkstümlicher Zug in der Melodik, der neben der anschaulich und leicht verständlichen Tonmalerei wohl mit dazu beigetragen hat, daß gerade die Nachfrage nach solchen Symphonieen sehr stark wurde. Einen wesentlich anderen, intimeren Charakter tragen Leopold Mozarts Divertimenti (G-, C-, D-dur), die wohl die schönsten Kompositionen des ganzen Bandes sind. In ihrer knappen, gedrungenen Form und dem entzückenden melodischen Charme stellen sie sich an die Seite der besten Kammermusik jener Zeit; es sind kleine Kabinetstücke, deren Reiz in der Ursprünglichkeit und Sangbarkeit der musikalischen Gedanken liegt, in der hübschen Art und Weise, wie sich die reizvollen Melodiesteine aneinander passen. Auf die schon wiederholt besprochenen Klaviersonaten erübrigt es sich wohl, näher einzugehen. Auch ihnen ist die gleiche Frische der Erfindung und Leichtigkeit der musikalischen Faktur wie den Divertimenti eigen, ganz abgesehen von den vielen überraschend an Wolfgang Mozart erinnernden Phrasen, wie sie fast in jedem Satz ins Ohr fallen. Die musikhistorische Stellung dieser Sonaten (Scarlatti — Leopold Mozart — Philipp Emanuel Bach) und der übrigen Werke ist von dem Herausgeber so eingehend detailliert worden, daß dem nichts neues hinzuzufügen ist.

Dr. Georg Schünemann

310. **Hans Fährmann**: Trio (cis-moll) für Klavier, Violine und Violoncello. op. 43. Verlag: Otto Junne, Leipzig. (Mk. 10.50.)

Ein ernstes und gehaltvolles Werk des bekannten Dresdener Orgelvirtuosen, das entschieden Beachtung verdient. Durchaus nicht alltägliche Gedanken sind darin in einem formvollendeten und auch wirkungsvollen Tonsatze niedergelegt; nicht bloß in dem „Ein Nachtstück“ betitelten langsamen Satz fesselt die Stimmungsmalerei. Daß der Komponist aber auch Sinn für feinen Humor und prickelnden Übermut hat, beweist das Scherzo. Die Geiger werden es als unbequem empfinden, daß große Partieen ihrer Stimme den Vermerk tragen: „Eine Oktave höher“, obgleich die Noten bequem in der üblichen Schreibweise hätten wiedergegeben werden können.

311. **Hugo Daffner**: Trio (F-dur) für Klavier, Violine und Violoncello. op. 10. Verlag: Otto Junne, Leipzig. (Mk. 6.—.)

Wiederholt habe ich dieses Werk in größeren Zwischenräumen vorgenommen, aber mein erster Eindruck hat sich nicht verändert: dieses Trio erscheint mir gequält und gesucht, ohne eigentliche Inspiration; der Komponist scheint keine rechte Erfindungsgabe zu haben und sucht diese vergeblich durch gekünstelte Harmonik zu ersetzen. Am erträglichsten ist noch der langsame Satz, in dem freilich keine rechte Polyphonie ist, und der sehr kurze Mittelteil des Scherzo.

312. **Julius Weismann**: Trio für Pianoforte, Violine und Violoncello. op. 26. Verlag: Schlesinger, Berlin. (Mk. 8.—.)

Weismann will in diesem Trio in bezug auf Harmonik und Rhythmik nicht bloß originell sein, sondern ist es auch wirklich. Wer freilich das Heil unserer Musik nur in möglichstem Anschluß an die Vorbilder der Klassiker sucht, wird an diesem Trio viel auszusetzen haben. Ich möchte es zum häuslichen und auch zum Konzertgebrauch sehr warm empfehlen. In der Erfindung ist es ungemein frisch, besonders in dem ersten Satz und dem auch durch hübsche Klangeffekte ausgezeichneten Scherzo. Der langsame Satz besteht aus geistvollen Variationen über ein einfaches Thema. Im Finale macht sich gelegentlich die Freude an rein-technischen Problemen etwas zu stark geltend. Infolge des fast unausgesetzten Takt- und Tempowechsels ist dieses Trio für Ensembleübungen ungemein geeignet.

313. **Ludwig Hegner**: Trois morceaux pour Contrebasse. Verlag: Wilhelm Hansen, Kopenhagen. (Mk. 1.50, 1.25 und 1.60.)

Solostücke für Kontrabaß pflegen fast immer der Natur dieses Instrumentes zu widersprechen und sich der Technik des Violoncells anzupassen. Auch diese drei Stücke, die mit Klavierbegleitung geschrieben sind, was auf dem Titel doch hätte vermerkt sein müssen, halten sich nicht frei von jener Tendenz, besonders No. 3, eine Phantasie über das russische Volkslied „Der rote Sarafan“. No. 1 ist eine ansprechende Kavatine, No. 2 eine Transkription des Menuetts aus Glucks „Orpheus“. Wilhelm Altmann

314. **Philipp Scharwenka**: Sonate in g-moll für Violoncell und Pianoforte. op. 116. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig. (Mk. 4.—.)

Keine schulgerechte Sonate, sondern eine kurze, in drei Sätze verschmolzene Phantasie, bei der das Streichinstrument fast stets die führende Rolle hat. Das ist für den Cellisten eine dankbare Aufgabe, da er immer in den hohen Lagen zu Worte kommt. Das einleitende Lento mit seinem rezitativischen Charakter bereitet das gesangreiche Andante würdig vor. Das Schluß-Allegro mit seinen kurzen Trillerchen und der graziösen, etwas bewußt klassisch sich gebärdenden Klavierstimme ist sicherlich recht wirkungsvoll. Die Diktion des ganzen Werkes ist durchaus musikalisch vornehm, nirgends billig virtuos, so daß ein anständiger Spieler dabei seinen Geschmack zeigen und Ton und Vortrag entwickeln kann.

315. **Julius Klengel**: III. Concertino (a-moll) für Violoncello und Klavier. op. 46) Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig. (Mk. 3.—.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Das dreisätzige Concertino reiht sich den beiden anderen würdig an. Es steht etwa auf derselben Schwierigkeitsstufe, wie das in C-dur, geht nirgends in die Daumenlage und läßt sich keine Gelegenheit entgehen, die technische Ausbildung des Spielers zu erweitern. Daß Klengel für sein Instrument dankbar zu schreiben weiß und ein Meister der Form ist, braucht nicht von neuem betont zu werden. Der letzte Satz mit seiner synkopierten Munterkeit wird jedem Schüler viel Freude machen. Hugo Schlemüller

316. **Aloyse Bodo:** Romanze. op. 18. (Mk. 1.50.) — Barkarole. op. 20. (Mk. 2.50.) — Suite de trois morceaux. op. 22. (Mk. 6.—.) — Huit études mélodiques en octaves. op. 23. (2 Hefte, je Mk. 3.50.) Verlag: „Harmonia", Budapest.

Alle diese Stücke sind offenbar von einem vortrefflichen Klavierpädagogen zum Gebrauch für den Unterricht geschaffen. Sie sind elegant, natürlich, wenn auch in der Erfindung etwas schwach, und im Klaviersatz ausgezeichnet. Insbesondere für die melodischen Oktaven-Etüden werden die Lehrer dem Komponisten sehr dankbar sein. Sie dürften nur etwas billiger sein.

317. **Maurice Ravel:** „Ma mère l'Oye". Cinq pièces enfantines pour Piano à 4 mains. Verlag: A. Durand & Fils, Paris (Fr. 6.—.)

Die merkwürdigsten Kinderstücke, die vielleicht existieren. Nur aus einer höchst verfeinerten Kultur konnten solche Erzeugnisse hervorgehen. Die Sachen sind tatsächlich für Kinderhändchen und für ganz geringe Fertigkeit berechnet, aber alles ist sensibel und für leisestes Hinhorchen bestimmt. Jedem Stück ist ein kleiner Text beigegeben, der die Stimmung ausdrücken bzw. erzeugen soll. Die Ausstattung entspricht dem vornehmen Geschmack, der in der ganzen Produktion waltet.

318. **Léon Delafosse:** Arabesques. Cinq pièces pour le Piano. Verlag: A. Durand & Fils, Paris (Fr. 3.—.)

Mit zartem Silberstift gezeichnete Sächelchen, halb Kinder-, halb Salonstücke. Die Empfindung für ganz bestimmte Tonwerte ist, wie bei den französischen Musikern überhaupt, sehr ausgebildet und genau, wie gewollt, zum Ausdruck gebracht. Arno Nadel

319. **August Enna:** Lyrisches Album für Klavier. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig. (Mk. 2.—.)

320. **Christian Sinding:** Tonbilder für Pianoforte. op. 103. 5 Hefte. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig (je Mk. 2.—.)

321. **Jean Sibelius:** Zehn Klavierstücke zu zwei Händen. op. 58. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig. (je Mk. 1.—.)

322. **Josef Suk:** „Erlebtes und Erträumtes". Zehn Klavierkompositionen zu zwei Händen. op. 30. 2 Hefte. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig. (je Mk. 2.—.)

Enna's „Lyrisches Album" enthält eine Reihe recht gefälliger, einfacher Stücke ohne besondern Reichtum der Erfindung: No. 4 (Invention) und 5 (Valse élégante) haben mir am besten gefallen. Von Sinding's Tonbildern, die fast durchweg schwächer sind, als man sonst bei ihm in den kleineren musikalischen Formen gewöhnt ist, verdienen nur No. 2 (Reigen) und 4 (Silhouette) Beachtung, obwohl selbst diese nicht auf der Höhe glanzvollerer und individuellerer früherer Werke stehen. Sibelius' Stücke bleiben samt und sonders auch trotz mehrmaligem Anlauf höchst spröde, sind ärmlich in der Erfindung, mager in der Durchführung und farblos konventionell in Rhythmus und Harmonie. Für die sonderbaren Tonphantasieen von Suk, um den gelindesten Ausdruck zu wählen, muß mir wohl das Organ völlig fehlen: ich kann in ihnen nur ein trauriges Symptom dafür sehen, wohin sich die modernste Musik verirrt, wenn sie alle Verbindung mit der Schönheit und der Form geflissentlich aufgibt. Albert Leitzmann

323. **Hugo Kaun:** Vier Gesänge. op. 86. Verlag: Ed. Bote & G. Bock, Berlin. (je Mk. 1.50.)

Wie die früheren Lieder Kauns, so zeigen auch diese einen frischen, kräftigen Zug, ungezwungene Melodik und wirksamen Aufbau. Die Gedichte von Martin Drescher, die den Komponisten zur Vertonung gereizt haben, sind von beachtlicher Schönheit der Form und umgeben das vielbesungene Vagantenleben mit neuem poetischen Schimmer. Diese Gemeinsamkeit des Grundtons tritt auch in der Musik Kauns zutage. Das erste Lied „In der einen Hand den Stab" ist eine kecke Marschweise, deren Rhythmik durch die Synkopen der Begleitung eine charakteristische Unruhe erhält. Die koloraturähnlichen Figuren der Singstimme auf „Wandern" und „Klagen" sind sehr wohl angebracht als Ausdruck der heiter-entschlossenen Stimmung, der gesteigerten Empfindung des Singenden. Ähnlich frisch und ohrenfällig ist „Der Vagabund", ein Liedchen, zu dessen prächtigem Humor die Staccati-Sechszehntel und Legato-Zweiunddreißigstel der Begleitung ein capriciöses Etwas hinzufügen, das zum Ganzen trefflich paßt. Etwas ernster, voll Leidenschaft und nicht ohne Größe des Ausdrucks ist „Fragt mir nicht nach"; hier glühen verhaltene Flammen. „Wir saßen am Wege" ist wohl das bedeutendste dieser Lieder, die in ihrer Gesamtheit eine schöne Steigerung ergeben und sich als kurzer, vielsagender Zyklus jedem Sänger empfehlen lassen.

324. **Richard Wintzer:** Kinderlieder. op. 15. Verlag: Melodia, Berlin. (Mk. 2.—.)

Die prächtigen Gedichte von Frida Schanz fordern geradezu heraus, sie zu komponieren. Aber dabei heißt's vorsichtig sein. Kindlich, aber nicht läppisch; melodisch, aber nicht leierig; einfach, aber nicht simpel; innig, aber nicht sentimental — so sollen Kinderlieder vertont werden, und so ist's dem Komponisten hier gelungen. Das ist einmal ein Heft fürs Haus. Mutter kann's singen und spielen zugleich und wird ihre helle Freude dran haben. Freilich wär's noch hübscher, wenn der Komponist nicht so oft die Taktart wechseln wollte — na, aber ein bißchen „modern" möchte er doch auch bei Kinderliedern sein. Und da er sonst seine Sache so ganz vortrefflich gemacht hat, sei's ihm gern verziehen. Welche von den zwölf Stücken des Heftes die gelungensten seien, das zu entscheiden ist Sache des persönlichen Geschmackes, denn sie sind alle in ihrer Art echte und rechte kleine Kunstwerke. Ich möchte „Niemand", „Der kleine Seemann", „Zur Schlacht" und „Muttertränen" als die besten hervorheben. F. A. Geißler

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

KRITIK

OPER

BERLIN: Neues Königliches Opern-theater. Neu einstudiert: „Manfred". Mit einer nachträglichen quasi Schumann-Feier wartete die Königliche Oper zum Saisonbeginn auf. Es ist nicht die Schuld der Theaterleitung, wenn diese zweifellos gutgemeinte Feier nur problematische Eindrücke hinterließ. Schumann und die Bühne — das sind zwei künstlerische Mächte von so verschiedenem Charakter, daß ein ersprießliches Zusammenwirken von vornherein ausgeschlossen erscheinen muß. Auch Byron's Dichtung verträgt ungeachtet ihrer dramatischen Einkleidung das grelle Lampenlicht nicht. Das lyrische Pathos der Monologe und Dialoge erscheint auf der Bühne verblaßt und unglaubwürdig, und die szenische Realisierung der Byron'schen Phantasielandschaften und -erscheinungen bringt das Gedicht in bedenkliche Beziehungen zu den Zauberpossen Ferdinand Raimunds. Kurz: die Lebensunfähigkeit des „Manfred" auf der Bühne hat sich wieder einmal erwiesen, und die diesmalige Aufführung bedeutete daher, wie vorauszusehen war, nur einen Akt aufmerksamer Pietät. Rühmend sei erwähnt, daß die von Georg Droescher besorgte Inszenierung wie die Ausführung der Musik unter Leo Blechs Leitung der Eigenart der heiklen Aufgabe nach Möglichkeit zu entsprechen suchte. Als Manfred bot Staegemann eine durchaus respektable, auch musikalisch verständnisvoll ausgearbeitete Leistung, ohne freilich die dämonische Größe der Byron'schen Poesie erschöpfend zum Ausdruck zu bringen.

Komische Oper. Zum erstenmal: „Der Arzt wider Willen". Burleske Oper von Charles Gounod. Molière's derbe Satire auf die ärztlichen Charlatans seiner Zeit, die bissige Verhöhnung gelehrt tuender Kurpfuscherei, die auch dem „Eingebildeten Kranken" zugrunde liegt, hat Charles Gounod als Libretto für eine komische Oper leichtgewogener Art benutzt. Es war keine schlechte Idee der Direktion, das fast vergessene Werkchen wieder hervorzusuchen und in der Bearbeitung N. v. Rezniceks aufzuführen. Die satirische Tendenz des Textes übt zwar heute keine Wirkung mehr, aber es bleibt immer noch eine harmlos humoristische Handlung übrig, die trotz ihrer Naivität ein nicht allzu anspruchsvolles Publikum wohl für kurze Zeit zu amüsieren vermag. Den Bedürfnissen solcher Hörer mag auch Gounod's Musik genügen. Sie ist gefällig und elegant erfunden, klingt sehr hübsch und zeigt stellenweise, namentlich in dem glänzend inspirierten Flaschenlied, feinhumoristische Züge. Solche Momente bleiben indessen Ausnahmen. Gegen Molière's Witz gehalten, erscheint Gounod's Musik konventionell und schal; Musiker wie Offenbach oder Auber hätten für den gleichen Stoff sicher weit originellere Töne gefunden. Trotz dieses Mankos an tieferer musikalischer Schöpferkraft fand das Werk freundlich beifällige Aufnahme. Desider Zador bot mit der Wiedergabe der Titelrolle als Darsteller wie als Sänger eine Prachtleistung. Auch die übrigen Partieen waren angemessen besetzt, die Regie hatte für eine verblüffend üppige Ausstattung gesorgt, und der musikalische Teil fand unter Rezniceks Leitung ansprechende Ausführung. Alles in allem: keine nennenswerte Bereicherung des Repertoires — immerhin ein angenehmer Zeitvertreib für Leute, die nichts Besseres zu tun haben.

Paul Bekker

BRÜSSEL: Da Brüssel durch seine Weltausstellung alle Nationen zu friedlichem Wettstreit auf allen Gebieten versammelt hat, mußte auch der Musik, die ja als ein wichtiges Bindeglied der Völker anzusehen ist, ein würdiger Platz eingeräumt werden. Um zuerst von Belgiens vornehmstem Institute, dem Königlichen Monnaie-Theater, zu sprechen, so hatten dessen kunstsinnige Direktoren Kufferath und Guidé keine Mühe und Opfer gescheut, um eine wirklich glänzende Sommersaison zu bieten. Zuerst, mit nur eignen Kräften unter S. Dupuis, ein Gluck-Zyklus („Orpheus", „Alceste", „Armida" und die beiden „Iphigenien"). Ferner als Novität „Elektra" und als Wiederholung „Salome" von Richard Strauß. „Elektra" wurde von Presse und Publikum mit großem Enthusiasmus aufgenommen. Das herrliche Monnaie-Orchester bewährte sich unter Dupuis in glänzender Weise, und die Damen Friché (Elektra), Croiza (Klytemnästra), Béral (Chrysothemis) waren den höchsten Anforderungen gewachsen. Als Salome gastierte Mary Garden, die weniger durch hervorragende Stimmittel als vielmehr durch originelle Auffassung interessierte. Dazwischen absolvierte die Operntruppe des Fürsten von Monaco mehrmalige Aufführungen von „Mefistofele" von Boito (auf italienisch), „Don Quichotte" von Massenet, „Le Vieil Aigle" von Günsbourg (Direktor des Theaters), sowie verschiedene Akte aus „Traviata" und „Barbier". Unter den Künstlern überragte alle der herrliche Chaliapine, gleichgroß als Sänger wie Darsteller. Viel Erfolg hatten der graziöse, aber sehr flach singende Tenor Smirnoff, der stimmbegabte Tenor Muratore, der famose Baritonist Sammarco, der Bassist Gresse, und die Damen Lucy Arbell, Edith Delys und Frida Hempel. Das waren Kunstgenüsse auserlesener Art. Léon Jehin leitete die Aufführungen in überlegener Weise. Die vereinten Chöre Brüssel-Monte Carlo waren prachtvoll. — Brüssel war von Anfang an eine Hochburg für Wagnersche Tendenzen gewesen — so durfte auch bei einer Weltausstellung der „Ring" nicht fehlen. Unter der hervorragenden Leitung von Otto Lohse aus Köln und unter Mitwirkung von E. van Dyck, van Rooy, Hensel, Kuhn, Bender, Zador, Schützendorf, den Damen Saltzmann-Stevens, Kirkby-Lunn, Fay, Dehmlow, Wolff, Bischoff und dem Monnaie-Orchester wurde er in deutscher Sprache in großartiger Weise aufgeführt. — Dann kam noch das russische Ballet aus Petersburg und Moskau und überraschte durch ebenso originelle wie glänzende Darbietungen, namentlich auch von Seiten der Herren. Wie einst die Meininger für Schauspielkunst, so scheinen die Russen vorbildlich wirken zu sollen für Neugestaltung unserer veralteten Ballets. Felix Welcker

KONZERT

BRÜSSEL: In der in der Weltausstellung erbauten Festhalle, die leider in akustischer

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Hinsicht zu wünschen läßt, produzierte sich zuerst das Brüsseler Konservatoriums-Orchester unter der etwas konventionellen Leitung Tinel's. Es bewährte seinen alten Ruhm in Beethovens „Siebenter", Schumanns Ouvertüre, Scherzo und Finale, der „Freischütz"-Ouvertüre, dem „Parsifal"-Vorspiel und dem Karfreitagszauber. Die Concerts populaires unter Dupuis führten mit dem schön singenden verstärkten Theaterchor Tinel's „Franziskus" ohne Striche auf. Das war etwas ermüdend, trotz guter Solisten (Girod, Croiza u. a.). Einen Kunstgenuß seltenster Art verschaffte das Pariser Konservatoriums-Orchester unter Messager. Eine größere Vollendung in Ensemble, Rhythmus, Tonschönheit und Reinheit kann man sich nicht denken. Es spielte nur Werke neufranzösischer Komponisten: Dukas (Symphonie in C-dur), Debussy, Franck, Saint-Saëns, Fauré, Berlioz. Enormen Erfolg hatte ein zweitägiges Deutsches Musikfest, für das Fritz Steinbach mit dem Gürzenich-Orchester und -Chor (400 Ausführende) gewonnen waren. An Klangzauber können sich die Kölner mit den Parisern nicht messen — hier kommt der Rassenunterschied mit ins Spiel, — aber die großen deutschen Meisterwerke eines Bach (Magnificat, ein Brandenburgisches Konzert, Motette), Beethoven („Neunte", Teile aus der Missa solemnis), Brahms (Erste Symphonie, „Schicksalslied") unter der begeisternden und straffen Leitung Steinbachs mit dem famosen Chor wirkten doch wie hohe Offenbarungen. Das Solistenquartett Noordewier, Philippi, Senius, Denys war ersten Ranges. — In dem darauffolgenden Concert Ysaye kam das virtuose Element mehr zur Geltung: Pugno spielte das charakteristische Klavierkonzert von Peter Benoit, Eugène Ysaye mit Thibaud das Doppelkonzert von Bach; Théo Ysaye dirigierte seine wirklich interessante Phantasie über ein Volksthema und dann noch mit namhaften Solisten (Croiza, Massart, Dufranne) fünf Teile aus den „Seligpreisungen" von César Franck. Leider stand der Chor „La Musicale" aus Dison nicht auf der Höhe. — Von vier brasilianischen Konzerten unter Leitung von Nepomuceno, dem Direktor des Konservatoriums in Rio de Janeiro, haben zwei stattgefunden und einen erfreulichen Beweis von dem musikalischen Streben der Brasilianer gebracht. Vertreten waren Namen wie Nepomuceno, Gomes, Miguez, Oswald, deren Werke sich in italienisch-französischem Geschmacke bewegen. Das dafür engagierte verstärkte Durant-Orchester hielt sich sehr tapfer. Das dritte Konzert mußte ausfallen wegen des inzwischen erfolgten großen Brandes in der Ausstellung, denn die Konzerthalle wird jetzt der neuzubildenden englischen Sektion zur Verfügung gestellt. Dadurch sind weitere noch vorgesehene große Konzertaufführungen fraglich geworden. — Auch ein bedeutender internationaler Männerchor-Wettstreit, der an vier aufeinanderfolgenden Sonntagen stattfand, ist zu erwähnen. Belgien war von jeher eine Pflegestätte des Männergesangs, und auch hier wieder wurde der Beweis geliefert, daß seine Vereine nach wie vor auf unerreichter Höhe stehen. Die Disziplin, das hervorragende Material, die hohe Gesangskunst in Tonbildung und Überwindung der größten technischen Schwierigkeiten sind wirklich erstaunlich. Dabei bestehen diese Vereine zum großen Teil aus Arbeitern. Wohl kein Land tut so viel für Musikerziehung des Volkes wie Belgien. Alle Musikschulen, sowohl die großen staatlichen Konservatorien wie auch die kleineren Gemeindemusikschulen, sind unentgeltlich. In allen Volksschulen wird Solfège gelehrt, jedes Dorf hat sein Bläserorchester und seinen Gesangverein, die alle Tüchtiges leisten. Lassen sich doch während der Ausstellung nicht weniger als gegen 1500 solcher Vereine auf überall errichteten Musiktempeln hören. Sonntags gibt es da ein Musizieren an allen Ecken und Enden. Wirklich, das kleine Belgien kann auf seine Errungenschaften in der Musik stolz sein.

Felix Welcker

MÜNCHEN: Der Beethoven-Brahms-Bruckner-Zyklus in der Musikfesthalle der Ausstellung München 1910 hat mit einem rauschenden Schlußakkorde sein Ende gefunden. Das Haus war — vielleicht das größte Wunder dieses Jahrhunderts — ausverkauft, und Beethovens „Neunte" gelangte unter Ferdinand Löwes befeuernder Leitung mit Anna Kämpfert, Ilona Durigo, Felix Senius und Kammersänger Gunther als Solisten, dem Verein für klassischen Chorgesang (Nürnberg), dem Münchener Hofopernchor und einzelnen Damen des Münchener Konzertchors zu schöner und lobenswerter Aufführung. Als seinerzeit die Pläne und Anregungen für die damals in größtem und einheitlichem Stile geplanten Musikfeste 1910 feste Gestalt gewannen, war es das erwählte Komitee mit Felix Mottl an der Spitze, das auf der Zuziehung und hervorragenden Berücksichtigung des Konzertvereins-Orchesters bei diesem Anlasse, manchen anderen Wünschen gegenüber, mit Festigkeit bestand. Auf Seiten des Konzertvereins fand das Komitee durchaus nicht so unbedingtes und freudiges Entgegenkommen, als es vielleicht erwartet haben mochte. Zwingende Ereignisse veranlaßten die Herren der leitenden Ausschüsse später, insgesamt — mit einer einzigen Ausnahme — ihre Ämter niederzulegen; sie mögen wohl erwartet haben, daß der Konzertverein mit beiden Händen und bereitwilliger noch als die anderen die Gelegenheit ergreifen würde, sich von einem Unternehmen loszusagen, das ihnen nicht mehr die sichere Gewähr für seine rein künstlerische Durchführung zu geben schien. Zu ihrer Überraschung durchbrach der Konzertverein die so seltene Einmütigkeit der Künstler und paktierte mit den ans Ruder gelangten Gegnern der seinerzeitigen Leitung. Der Konzertverein mag sich dadurch einen Vorteil in seiner Stellung, er mag sich pekuniären Vorteil gesichert haben — zu bedauern bleibt seine Handlungsweise unter allen Umständen. Denn nur durch unverbrüchlich festen und allgemeinen Zusammenhalt der Künstler gegen alle un- und außerkünstlerischen Zumutungen ist es möglich und wäre es wohl auch in diesem Falle möglich gewesen, im rein künstlerischen Sinne Befriedigendes und Vorbildliches zu schaffen und zu erreichen. Das ist eine alte Weisheit, und ebenso alt ist, daß sie niemals befolgt wird, solange Künstler leben. Ob der Konzertverein weiterhin nicht selbst seine Trennung von der

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Münchener Künstlerschaft bedauert haben mag, als er sah, welch ungünstigen und mißglückten Raum man ihm in der Musikfesthalle zugewiesen hatte, weiß ich nicht; er bot jedoch meines Wissens an, den Zyklus wieder in den Kaimsaal zurückzuverlegen, womit hinwiederum natürlich die jetzige Leitung des Unternehmens nicht einverstanden war. So mußten die Darbietungen des Konzertvereins-Orchesters, deren man sich vom vorjährigen Zyklus mit Vergnügen erinnerte, unter der ungünstigen Akustik und seelischen Kälte des Raumes leiden, selbstverständlicherweise mehr noch wie beim Strauß-Fest mit seinen massiveren Reizwirkungen; der Besuch war teilweise alles andere eher als stark, und Löwe sah sich überdies veranlaßt, zweimal das Dirigentenpult demonstrativ während des Konzertes zu verlassen. Warum? Nun, weil die fürsorgliche Vorstandschaft der Musikfesthalle es unterlassen hatte, die Militärkonzerte im nahegelegenen Hauptrestaurant für die Aufführungsstunden zu suspendieren, und so in die weihevolle Stimmung der Hörer recht unheilige Klänge hereintönten. Von liebenswürdigen kleinen Scherzen wie pfeifenden Lokomotiven (ganz in der Nähe der Halle läuft die Eisenbahn vorbei) und zugeschlagenen Türen ganz zu schweigen. Daß unter so wenig glücklichen Umständen es dem Konzertvereins-Orchester und seinem bewunderungswürdigen Dirigenten dennoch oft genug gelang, tiefe und nachdauernde Wirkungen zu erzielen, beweist, welche Fortschritte gegen das Vorjahr in rastloser Arbeit noch erzielt worden sind. Klanglich war manches nicht ausgeglichen, auch eine leise Unruhe war des öfteren im Orchester zu bemerken; allein das fällt nicht dem Dirigenten und nicht dem Orchester, sondern eben dem Saal zur Last, der insbesondere dem Streicherklang gefährlich ist und durch seine akustischen Ungleichheiten und Tücken auch die besten Spieler einmal zu Unmut und Unruhe bringen mag. Das Programm war überaus schön und vornehm zusammengestellt und gegen das Vorjahr noch erweitert. Es legt lediglich die prinzipielle Frage nahe, ob es gut und empfehlenswert ist, diese Zyklen, sollen sie auch in den kommenden Jahren wiederkehren, stets auf der Basis der neun Beethoven-Symphonieen aufzubauen. Für den regelmäßigen Konzertbesucher kann es keinem Zweifel unterliegen, daß wir mit Beethovenschen Symphonieen in sträflicher und kurzsichtiger Weise überfüttert werden. Von dem Unfug ganz abgesehen, der speziell mit der Zutodehetzung der „Eroica" betrieben wird, sollte vor allem die „Neunte" mehr den Charakter des Außerordentlichen, des Festlichen behalten. Kommt nun zum Winter- auch noch der ständige Sommerbetrieb, so wäre es meines Erachtens doppelt notwendig, nach der angedeuteten Richtung einigermaßen zu bremsen. So beliebt der Gemeinplatz ist, daß man schöne Dinge nicht oft genug hören könne, so unrichtig und verderblich ist er. Abgesehen von dem allen sei wiederholt, daß man auch dem diesjährigen Zyklus eine lange Reihe hervorragendster Eindrücke verdankt. Neben den neun Symphonieen Beethovens enthielt er Bruckners „Vierte", „Fünfte", „Siebente" und „Achte", Schuberts B-dur, Schumanns C-dur, Mendelssohns Schottische in a-moll, Berlioz' Phantastische, von Brahms die c-moll, D-dur und e-moll Symphonie und Liszts „Faust"-Symphonie. Löwes überragende Größe als Brucknerdirigent ist bekannt; man kann wohl kein größeres Lob aussprechen als mit der Konstatierung, daß ihm Löwe der Brahmsdirigent heute in nichts mehr nachsteht. Dies erwies vor allem wieder die D-dur Symphonie. Auch Beethoven hört man selten in so liebevoller und feiner Ausarbeitung. Die Wiedergabe der Phantastischen Symphonie und der „Faust"-Symphonie ließ kaum einen Wunsch offen; an letzterer beteiligten sich Felix Senius und der Hoftheaterchor mit Auszeichnung. Die Krone aber gebührt doch und immer wieder der Weise, wie Löwe Bruckner gestaltet. Darin ist ihm niemand gleich, und dafür schuldet man ihm den höchsten Dank. Dr. Eduard Wahl

STOCKHOLM: Sechs Symphoniekonzerte sind im Königlichen Theater mit dessen ausgezeichnetem Orchester veranstaltet worden. Eines wurde von dem russischen Reisedirigenten Safonoff mit Tschaikowsky's „Pathétique" als Hauptnummer, die übrigen vom Opernkapellmeister Järnefelt geleitet. Außer Sgambati's Requiem, das zusammen mit der „Filharmonie" gegeben wurde, ist eine Reihe einheimischer Neuheiten von Alfvén, Morales und Rangström zum erstenmal gespielt worden. — Die lebenskräftige Gothenburgische Orchestervereinigung (Dirigent: Tor Aulin) hat viermal in Stockholm konzertiert und dabei mehrere örtliche Novitäten vorgeführt, u. a. die Orchesterserenade von Reger und die Große Fuge Beethovens. — Ein neues Unternehmen von großer Bedeutung sind einige von Patrik Vretblad und Oscar Sandberg veranstalteten Motettenabende, in denen herrliche Schätze der geistlichen Vokalmusik von Heinrich Schütz bis zu Cornelius und Reger interpretiert worden sind. — Unter unseren Gästen ist vor allem das Brüsseler Quartett zu nennen, ferner Lady Hallé, Vecsey, Kreisler, Manén, Friedman, Bauer, Risler, Wüllner u. a. — Die Berliner Liedertafel ist bei ihren zwei Anfang Juni in der großen Oper gegebenen Konzerten stürmisch gefeiert worden.

Ansgar Roth

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Dank dem liebenswürdigen Entgegenkommen der drei schaffenden Künstler, denen das vorliegende Heft, das letzte des 9. Jahrgangs, gewidmet ist, sind wir auch diesmal wieder in der angenehmen Lage, den Bilder- und Notenteil besonders wertvoll und reichhaltig zu gestalten; manch interessantes Stück erfährt hier seine erste Veröffentlichung. Wir bringen je zwei Porträts von Philipp Rüfer, Hugo Kaun und Robert Kahn. Als Proben ihrer Notenschrift bieten wir in Faksimile: eine Partiturseite aus dem dritten Akt von Rüfers „Merlin", die ersten Takte der Orchesterhumoreske „Sir John Falstaff", op. 60, von Kaun und ein Blatt aus der Partitur des Anna Ritterschen „Sturmlied" von Kahn.

Die Musikbeilagen enthalten ein ungedrucktes Klavierstück von Rüfer, ein Fragment aus der unveröffentlichten Oper „Der Maler von Antwerpen" von Kaun und das Lied „Über den Bergen" (Carl Busse) von Kahn, das hier gleichfalls zum erstenmal publiziert wird.

Diesem Heft liegen ferner bei: der Quartalstitel zum 36. Band und das Verzeichnis der Kunstbeilagen des 9. Jahrgangs.

Das Exlibris für den 4. Quartalsband hatten wir bereits dem 1. Juliheft beigegeben; das Namen- und Sachregister des 4. Quartals wird das 2. Oktoberheft enthalten.



Nachdruck nur mit ausdrücklicher Erlaubnis des Verlages gestattet
Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten
Für die Zurücksendung unverlangter oder nicht angemeldeter Manuskripte, falls ihnen nicht genügend Porto beiliegt, übernimmt die Redaktion keine Garantie. Schwer leserliche Manuskripte werden ungeprüft zurückgesandt.

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster
Berlin W 57, Bülowstrasse 107

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

DIE MUSIK

VERZEICHNIS DER KUNSTBEILAGEN DES NEUNTEN JAHRGANGS (1909—1910)

Notenbeilagen:

Hans von Bülow, „If Order is Heaven's First Law" für eine Singstimme und Klavier. (Erste Veröffentlichung in Deutschland.)

Georg Capellen, Aus: Exotische Lieder mit Akkordzither-, Harfen- oder Klavierbegleitung. (Erste Veröffentlichung.)

Robert Kahn, „Über den Bergen . . ." (Gedicht von Carl Busse) für eine Singstimme und Klavier. (Erste Veröffentlichung.)

Hugo Kaun, Bruchstück aus der Oper „Der Maler von Antwerpen" für eine Singstimme und Klavier. (Erste Veröffentlichung.)

Erich Wolfgang Korngold, Erster Satz (Allegro non troppo) der Sonate d-moll für Klavier zu zwei Händen.

— Sancho Pansa auf seinem „Grauen". Aus „Don Quixote", Sechs Charakterstücke für Klavier zu zwei Händen.

Philipp Rüfer, Klavierstück. (Erste Veröffentlichung.)

Arnold Schönberg, Aus den Gurre-Liedern, für Soli, Chor und Orchester. (Erste Veröffentlichung.)

Heinrich Schütz, Intermedium I: Der Engel zu den Hirten aus dem Weihnachtsoratorium.

Karl Weigl, „Fraue du süße", für eine hohe Männerstimme und Klavier. (Erste Veröffentlichung.)

Autographen in Faksimile:

Ludwig van Beethoven, Brief an einen Unbekannten.

— Der zweite der drei Briefe an die unsterbliche Geliebte.

— Ein Brief an den Fürsten Nikolaus von Galitzin.

— Original von „Freudvoll und leidvoll" aus der „Egmont"-Musik.

— Erste Skizze zu „Freude, schöner Götterfunken".

Adolf Henselt, Brief an Laura Rappoldi-Kahrer.

Robert Kahn, Partiturseite aus dem „Sturmlied" (Anna Ritter).

Hugo Kaun, Partiturseite aus „Sir John Falstaff".

Franz Liszt, Brief an Lina Schmalhausen.

Otto Nicolai, Brief an Franz Liszt.

Nicolo Paganini, Autograph des Titelblattes einer Sonate für Gitarre und Violine.

Philipp Rüfer, Partiturseite aus „Merlin".

Robert Schumann, Autograph des Liedes der Mignon „Heiß' mich nicht reden" aus „Lieder und Gesänge aus Goethes ‚Wilhelm Meister'", op. 98a No. 5.

— Vier Blätter aus Robert Schumanns Autograph der „Musikalischen Haus- und Lebensregeln".

— Autograph des Titelblatts zu „Bunte Lieder", op. 92.

Richard Wagner, Titelblatt der Partitur „Die Hochzeit".

— Der Anfang der Introduktion der „Hochzeit".

— Schluß des Septetts aus „Die Hochzeit".

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Kunst:

Balestrieri, Ein Hauskonzert bei Chopin.
Karl Bauer, Beethoven (Federzeichnung).
Johannes Benk, Beethoven-Denkmal im Treppenhaus der neuen Stefaniensäle in Graz.
Eduard Bendemann, Robert Schumann (Zeichnung).
Jos. Dan. Böhm, Beethoven-Medaillon (1823).
Sandro Botticelli, Weihnacht.
F. A. Brückner, August Eberhard Müller (Stich).
Vittore Carpaccio, Die Darbringung im Tempel.
J. Clesinger, Frederic Chopin (Marmorbüste).
Lukas Cranach, Die Ruhe auf der Flucht.
A. Dauthage, Carl Eckert (Zeichnung).
— Josef Hellmesberger (Lithographie).
Eugène Delacroix, George Sand.
Anton Dietrich, Beethoven-Büste (zwei Aufnahmen).
Claude-Marie Dubufe, Hector Berlioz.
A. Einsle, Henri Vieuxtemps.
Moritz van Eyken, Joh. Seb. Bach (Radierung).
— Beethoven (Radierung).
A. C. Gow, Der fünfjährige Chopin am Klavier.
Fr. Hahn, Nicolo Paganini (Zeichnung).
Ernst Hähnel, Beethoven-Standbild in Bonn.
Johannes Hartmann, Robert Schumann (Marmorbüste).
Adolf Hildebrand, Clara Schumann.
Th. Hosemann, Notentitel zu „Jocosus" von L. Schneider.
C. Jäger, Robert Schumann.
R. Jäger, Adolf Henselt (Zeichnung).
Ludwig Jahn, Elektra (Büste).
Julien, George Sand (Zeichnung).
Karl Killer, Gedenktafel am Geburtshause von Richard Strauß in München.
Max Klinger, Beethoven-Denkmal (in unfertigem Zustand).
Alois Kolb, Beethoven (Radierung).
Josef Kriehuber, Gottfried Preyer (Lithographie).
Taddäus Kwiatkowski, Chopin.
— Chopin (Zeichnung).
— Chopin's Polonaise.
M. Lämmel, Beethoven (Stich nach Kriehubers Lithographie).
Max Lange, Beethoven (Kolossalherme).
— Beethoven (Marmorbüste).
Franz von Lenbach, Clara Schumann.
— Robert von Hornstein.
Franz Liszt, Chopin (Zeichnung).
J. P. Lyser, Einband zu Kotzebues Almanach dramatischer Spiele.
— Denkblatt zum Beethoven-Fest in Bonn (1845). Erster Entwurf.
Andrea Mantegna, Das Christkind mit der Engelschar.
Albert Manthe, Otto Nicolai (Büste).
Gabriel Max, Phantasie über „Winterszeit", aus den Klavierstücken für die Jugend, op. 68, von Robert Schumann.
Melozzo da Forli, Musizierender Engel (zwei Blatt).
Adolph Menzel, Titelblatt der Pauline Viardot-Garcia gewidmeten „Spanischen Lieder" von Hermann Krigar.
John Philipp, Beethoven (Radierung).
Ludwig Pietsch, Pauline Viardot-Garcia (Lithographie).
Franz Graf Pocci, Aus dem Festkalender.
— Das Liebhaberkonzert.

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Fr. Rehberg, Antonio Salieri (Zeichnung).
Alfred Rethel, Der Tod als Erwürger.
George Sand, Frederic Chopin (Zeichnung).
Ary Scheffer, Frederic Chopin.
Arnold Schönberg, Selbstporträt.
Julia Virginia Scheuermann, Richard Wagner-Gedenktafel für Bad Ems.
Eugen Schlipf, Beethoven-Plakette.
Ad. Schroedter, Rahmen zu dem Gedicht „Narrenmess" von Abraham a Santa Clara.
— Robert Reinicks „Ständchen" (Radierung).
— Wandernde Musikanten (Radierung).
Carl Seffner, Beethoven-Büste.
— Robert Schumann (Marmorbüste).
Henryk Siemiradzki, Chopin beim Fürsten Radziwill in Posen.
J. B. Sonderland, Das Hochzeitslied von Goethe.
Franz Stassen, Mondscheinsonate.
Stella, Franz Liszt.
Robert Sterl, Felix Draeseke.
W. Szymanowski, Modell des Chopin-Denkmals für Warschau.
Josef Teltscher, Der sterbende Beethoven (drei Blatt).
Viktor Tilgner, Das Bruckner-Denkmal im Wiener Stadtpark.
Robert Weigl, Das Beethoven-Denkmal in Heiligenstadt.
Carl Wollek, Beethoven-Relief.
Carl Zander, Beethoven.

Porträts:

Volkmar Andreae.
Mili Balakirew.
Beethoven nach einem Porträt eines unbekannten Autors aus G. Schillings Beethoven - Album von 1846.
Julius Bittner.
Wilhelm Bopp.
Hans von Bronsart.
Gustave Charpentier.
Frederic Chopin.
— im Alter von 17 Jahren.
Edouard Colonne.
Bernhard Coßmann.
Ferdinand David.
Leopold Demuth.
Fanny Elßler.
August Enna.
Heinrich Wilhelm Ernst.
Karl Fr. Chr. Fasch.
Albert Fuchs.
Johann Nepomuk Fuchs.
Heinrich Gudehus.
Adolf Henselt.
Richard Heuberger.
Ferdinand Hiller.
Johann Hrimaly.
F. Gustav Jansen.
Robert Kahn (zwei Blatt).
Alfred Christlieb Kalischer.
Hugo Kaun (zwei Blatt).
Theodor Leschetizky.
Hermann Levi.
Jenny Lind.
Franz Liszt im Jahre 1885 (zwei Aufnahmen).
— im Jahre 1886.
— auf dem Totenbett.
Gustav Mahler.
Carl Muck.
Ignaz Paderewski.
Richard von Perger.
Minna Peschka-Leutner.
Max Pohle.
Philipp Rüfer (zwei Blatt).
Camille Saint-Saëns.
Franz Schreker.
Robert Schumann nach einer Daguerrotypie (Hamburg 1850).
Johan Selmer mit Namenszug.
Theodor Streicher.
Georg Vierling.
Bruno Walter.
Karl Weigl.
Daniel Friedrich Eduard Wilsing.
Hugo Wolf.
Alexander von Zemlinsky.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Gruppenbilder:

Franz Liszt im Kreise seiner Schüler (Sally Liebling, Siloti, Rosenthal, Friedheim, Sauer, Reisenauer, Gottschalg).

Zum 46. Tonkünstlerfest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins in Zürich:
Max Schillings; Friedrich Klose; Siegmund von Hausegger; Max Reger.
Ludwig Heß; Arnold Mendelssohn; Frederick Delius; Charles Martin Loeffler.
Walter Braunfels; Karl Weigl; Hans Huber; Hermann Suter.
Walther Lampe; Otto Lies; Zoltan Kodaly; Theodor Blumer jr.
Emil Frey; Béla Bartok; Robert Heger; Julius Weismann.
Bernhard Sekles; Richard Mors; Richard Trunk; Heinrich Sthamer.

Karikaturen:

Enrico Caruso, Richard Strauß, Arthur Nikisch, Eugen d'Albert. Intarsien von Stephan Krotowski.

Jacques Offenbach und die Theaterdirektoren.

Emil Sauer. Karikatur von G. Fresno.

Verschiedenes:

Das neue Stadttheater in Basel.

Ludwig van Beethoven:
Beethovenhaus in Heiligenstadt. Nach einem Gemälde von Karl Moll.
Das Schwarzspanierhaus in Wien.
Beethovens Geburtshaus in Bonn.

Das neue Stadttheater in Chemnitz.

Hermann Goetz:
Das Züricher Wohnhaus von Hermann Goetz.

Treppenhaus der neuen Stephaniensäle in Graz mit dem Beethoven-Denkmal von Johannes Benk.

Das neue Hoftheater in Kassel.

Die Akustikprobe in der neuen Musikfesthalle der Ausstellung München 1910.

Robert Schumann:
Das Schumann-Denkmal in Bonn.

Richard Wagner:
Richard Wagners erstes Wohnhaus in Zürich; Richard Wagners spätere Züricher Wohnung.
Richard Wagners dritte und letzte Wohnung in Zürich.
Erinnerungsblatt an das Konzert in St. Gallen am 23. November 1856, das Richard Wagner und Franz Liszt dirigierten.

Altes Gebäude der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien; Neues Gebäude der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien (k. k. Akademie für Musik und darstellende Kunst); Das k. k. Hofoperntheater in Wien.

Die Züricher Tonhalle; Der Konzertsaal der Züricher Tonhalle.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



R. Dührkoop, Berlin, phot.

PHILIPP RÜFER

IX. 24

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

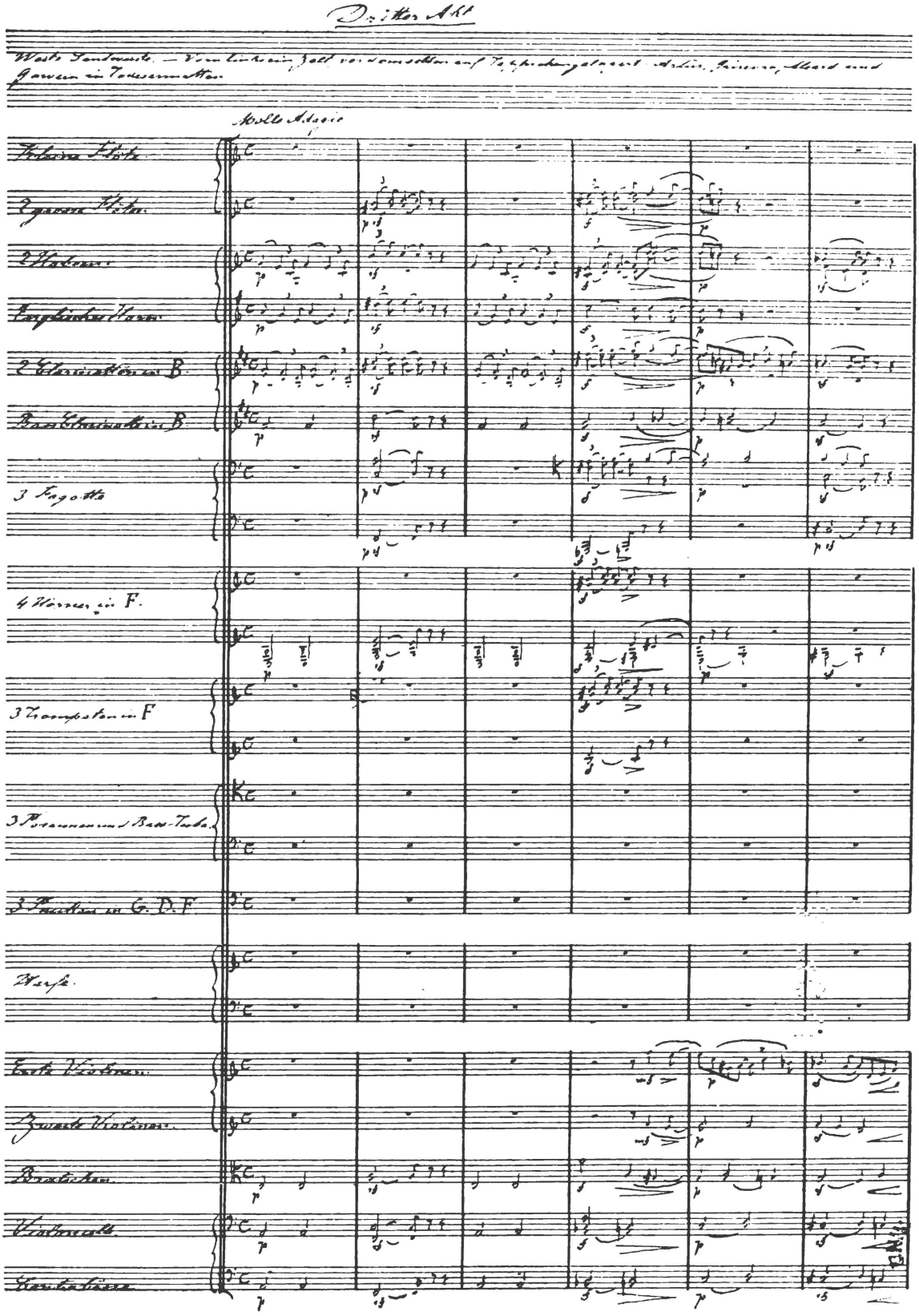


Ernest Würth, Lüttich, phot.

PHILIPP RÜFER

IX. 24

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



PARTITURSEITE AUS „MERLIN“
VON PHILIPP RÜFER

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



C. Brasch, Berlin, phot.

HUGO KAUN

IX. 24

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



HUGO KAUN

IX. 24

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



PARTITURSEITE AUS „SIR JOHN FALSTAFF“ VON HUGO KAUN

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



C. Brasch, Berlin, phot.

ROBERT KAHN

IX. 24

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



OF MICH

Wilh. Fechner, Berlin, phot.

ROBERT KAHN

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



PARTITURSEITE AUS DEM „STURMLIED“
(ANNA RITTER) VON ROBERT KAHN

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Musikbeilagen zu dem Sonderheft der
„MUSIK“ Moderne Tonsetzer: Heft 10

PHILIPP RÜFER

Klavierstück

HUGO KAUN

Bruchstück aus der Oper „Der Maler von Antwerpen“

für eine Singstimme und Klavier

ROBERT KAHN

„Über den Bergen . . .“

(Gedicht von CARL BUSSE)

für eine Singstimme und Klavier

Alle Rechte vorbehalten



Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Klavierstück

Andante con moto (M. M. ♩. = 66)

Philipp Rüfer



Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Aus der Oper:

Der Maler von Antwerpen

Hugo Kaun

Ruhig, innig

Johanna singt:

flüsternd



...gerecht vorbehalten.
Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Über den Bergen...

Gedicht von Carl Busse



Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Moderne Tonsetzer: Heft 10

GENERAL LIBRARY
UNIV. OF MICH.
OCT 4 1910



DIE MUSIK

F. A.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

9. JAHR HEFT 24

Steinway & Sons

New-York — London
Hamburg

Fabrik: Schanzenstraße 20—24
Magazin: Jungfernstieg 34.



Neues Pianino-Modell 5
M. 1300.— netto.

Flügel und Pianinos

Über 130000 im Gebrauch.



Neues Flügel-Modell 00
M. 2150.— netto.

Hoflieferanten

Sr. Majestät des Deutschen Kaisers und Königs von Preussen.
Sr. Majestät des Kaisers von Österreich und Königs von Ungarn.
Sr. Majestät des Kaisers von Russland.
Sr. Majestät des Königs Eduard von England.
Ihrer Majestät der Königin Alexandra von England.
Sr. Majestät des Schah von Persien.
Sr. Majestät des Königs von Sachsen.
Sr. Majestät des Königs von Italien.
Sr. Majestät des Königs von Spanien.
Ihrer Majestät der Königin-Regentin von Spanien.
Sr. Majestät des Königs von Schweden.
Sr. Majestät dem König von Portugal.
Sr. Majestät des Sultans der Türkei.
Ihrer Majestät der Königin von Norwegen.
Ihrer Kgl. Hoheit der Prinzessin von Wales.

Nach meiner Meinung kommt weder in Amerika noch in Europa ein anderes Fabrikat Ihren vorzüglichen Erzeugnissen in irgendeiner der hervorragenden Eigenschaften nahe. Auf alle Fälle ist Ihr Fabrikat jetzt in meinen Augen das ideale Produkt unseres Zeitalters.
Eugen d'Albert.

Meine Verehrung und Bewunderung für die unübertroffene Schönheit des Tones, die Vollendung des Mechanismus und die wirklich wunderbare Dauerhaftigkeit sind unbegrenzt.
Teresa Carreño.

Meine Freude über die Fülle, die Macht, die ideale Schönheit des Tones und die Vollkommenheit der Spielart Ihrer Klaviere hat keine Grenzen.
I. J. Paderewski.

Ihre unvergleichlichen Instrumente sind so hoch über alle Kritik erhaben, daß Ihnen sogar jedes Lob lächerlich erscheinen muß.
Sofie Menter.

Endlich kann ich meinen herrlichen Steinway genießen. Wie ist doch das Instrument edel und schön. Wir schwelgen in Tönen. Ich habe eine so große innige Herzensfreude an dem Flügel.
Ernestine Schumann-Heink.

Kurzum: Die Steinway-Flügel und -Pianinos sind für mich der Gipfelpunkt der modernen Instrumente.
Prof. **Max Reger.**

Ich spiele „Steinway", weil ich es für das Beste halte.
Josef Hofmann.

Magazin u. Detailverkauf in Berlin W 9, Potsdamerstr. 6 (gegenüber Voßstr.).

Vertreter für Russland: Jul. Heinr. Zimmermann, St. Petersburg, Moskau, Riga.

Digitized by Google
UNIVERSITY OF MICHIGAN

NEUE OPERN

Ruggiero Leoncavallo: „Die Foscarina“, Libretto von A. Nessi und G. Macchi.

Julius Major: „Mila“, eine bosnische Oper, Text von Richard Batka und M. Wassermann.

Wilhelm Mauke: „Fanfreluche“, komische Oper in einem Akt. Dem Buch liegt eine Novelle von Théophile Gautier aus der Zeit des französischen Rokoko zugrunde.

OPERNREPERTOIRE

Bayreuth: Im nächsten Jahre finden wieder Festspiele statt. Zur Aufführung sollen kommen: „Der Ring des Nibelungen“, „Parsifal“ und „Die Meistersinger von Nürnberg“.

Berlin: Das Gastspiel Caruso's im Opernhaus bringt „Carmen“, „Aida“ und den seit 1871 nicht mehr gegebenen „Liebestrank“ von Donizetti. Für die erste Novemberhälfte ist die Erstaufführung in deutscher Sprache von Leoncavallo's „Maja“ vorgesehen. An Neueinstudierungen und Neuheiten werden folgen: Mozart („Zauberflöte“), Humperdinck („Die Königskinder“), Mrazek („Ein Traum“), Gluck („Iphigenie auf Tauris“).

Halle a. S.: Die Direktion unseres Stadttheaters kündigt von Neuheiten für die kommende Saison an: Mikorey („Der König von Samarkand“), Strauß („Rosenkavalier“) und Nouguès („Quo vadis?“). Neu einstudiert sollen erscheinen: „Louise“ von Charpentier, „Samson und Dalila“ von Saint-Saëns, „Othello“ von Verdi, „Die verkaufte Braut“ von Smetana, „Hoffmanns Erzählungen“ von Offenbach, „Die Afrikanerin“ von Meyerbeer und „Der Rattenfänger von Hameln“ von Neßler.

Wien: Die Volksoper verheißt an Neuheiten: Strauß („Salome“), Zemlinsky („Kleider machen Leute“), Blech („Alpenkönig und Menschenfeind“), Oberleithner („Der Abbé Mouret“), Schönberg („Erwartung“; „Die glückliche Hand“), Volbach („Die Kunst zu lieben“), Weis („Der Revisor“), Giordano („Siberia“), Guecchi („Cassandra“), Nouguès („Quo vadis?“), Gounod („Der Arzt wider Willen“), Arroyo („Liebe“), Moussorgsky („Boris Godunow“).

KONZERTE

Berlin: Die Symphoniekonzerte der Königlichen Kapelle unter Richard Strauß bringen sämtliche Beethovensche Symphonieen und alle symphonischen Dichtungen des Dirigenten. Ferner sind vertreten: Bach, Haydn, Mozart, Weber, Berlioz, Liszt, Saint-Saëns, Boehe, Pönitz, Bischoff, Hausegger, Debussy.

Unter dem Protektorat des schwedischen Gesandten hat sich eine Musikvereinigung gebildet, deren Ziel es ist, der alten und neuen nordischen Musik in Berlin eine dauernde Pflegestätte zu gründen.

Chemnitz: An den Kirchenchor zu St. Lukas (Kirchenmusikdirektor Georg Stolz) ist der ehrenvolle Ruf ergangen, nach Dresden zu reisen und dort anläßlich des 75jährigen Geburtstages von Felix Draeseke ein Fest-Kirchenkonzert, dessen Mittelpunkt die Auf-

Th. Mannborg

Hoflieferant — Hoflieferant

Erste Harmoniumfabrik in Deutschland nach Saugwindsystem.



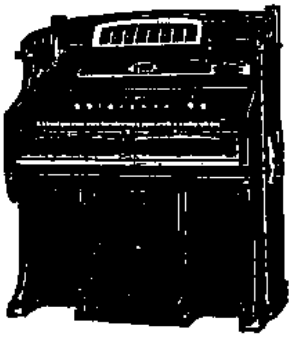


Ihrer Kgl. Hoheit Prinzessin Mathilde, Herzog. zu Sachsen.

Vielfach preisgekrönt.

Sr. Majestät des Königs von Rumänien.

Harmoniums



in höchster Vollendung

von den kleinsten bis zu den kostbarsten Werken.

Grosser Prachtkatalog steht gern zu Diensten.

Fabrik: Leipzig-Lindenau, Angerstr. 38.

G. Schwechten

Gegr. 1853. Hof-Pianofortefabrikant Gegr. 1853.

Berlin SW 68, Kochstraße 60, 61, 62.

Flügel ▫ Pianos

Miniaturflügel:

1,56 m lang in vorzüglichster Qualität.

Prämiiert auf den bedeutendsten Ausstellungen.

1896: Königl. Preuß. Silberne Staatsmedaille.

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Robert Kahn-Album

für Gesang.

Band I. **17 ausgewählte Lieder** für eine Singstimme und Pianoforte. Text deutsch und englisch. Für hohe und tiefere Stimme je netto Mk. 3.—

Inhalt: Obdach der Liebe. Jägerlied. Der Gärtner. Ligurisches Lied. Ständchen. Heidenacht. Der träumende See. Novemberfeier. „Wie eine Windesharfe". „'s ist ein so stiller, heil'ger Tag". „Purpur. schimmer tränket die Rebenhügel". Im Sommer. Mädchenlied. „LeiseLieder sing' ich dir bei Nacht". Ständchen. Feuerbestattung. Blätterfall.

Band II. **Liebesfrühling.** Gedichte von Fr. Rückert für eine Singstimme und Pianoforte. Für hohe, mittlere und tiefe Stimme je netto Mk. 3.—

Robert Kahn-Album

für Pianoforte.

8 ausgewählte Stücke netto Mk. 2.—

Inhalt: Elegie, op. 11, No. 1. Idylle, op. 11, No. 2. Capriccio, op. 11, No. 5. Notturno, op. 18, No. 3. Legende, op. 18, No. 5. Allegretto, op. 29, No. 1. Capriccio, op. 29, No. 4. Abendlied, op. 29, No. 7.

Verzeichnisse über die in meinem Verlage erschienenen Werke von Robert Kahn bitte gratis zu verlangen.

Auswahlsendungen bereitwilligst.

Verlag von

F. E. C. Leuckart, Leipzig

führung der „Großen Messe" von Draeseke sein soll, zu veranstalten.

Frankfurt a./M.: Am 21. August fand in der Großen Festhalle das dritte Volkskonzert statt, das der Frankfurter Arbeiterbildungs-Ausschuß veranstaltete. Den Darbietungen des von Max Kaempfert geleiteten, 120 Künstler starken Orchesters und den Gesangsvorträgen von Anna Kaempfert sowie Ejnar Forchhammer lauschte andächtig ein vieltausendköpfiges Publikum.

Die Museumsgesellschaft wird unter Leitung Willem Mengelbergs zwölf Freitagskonzerte, sechs Sonntagskonzerte und zwölf Kammermusik-Abende veranstalten.

Der Rühlsche Gesangverein (Karl Schuricht) bringt zur Aufführung: Delius („Im Meerestreiben"), Beethoven („Missa solemnis"), Scholz („Media vita"), Bach (Kantaten), Reger (100. Psalm), Schumann (Szenen aus „Faust").

Halle a. S.: Einen wichtigen Fortschritt in der Entwickelung unseres Musiklebens bildet die Gründung eines zirka 60 Mann starken Symphonie-Orchesters durch unseren Theaterdirektor Geh. Hofrat Richards. Das Orchester hat im Stadttheater in der Oper mitzuwirken und wird den Sommer über beisammenbleiben, um die Kurkonzerte in Bad Wittekind bei Halle, sowie die Konzerte im Zoologischen Garten auszuführen. Den Winter über wird es auch eine Reihe Symphonie-Konzerte veranstalten, die der erste Theaterkapellmeister Eduard Mörike wieder dirigieren wird. Mit der Gründung dieses Orchesters wäre der pekuniären Notlage der Musiker, die bisher im Sommer auseinandergingen, wesentlich gesteuert.

Osnabrück: Der Musikverein hat für seine fünf Konzerte u. a. vorgesehen: Schumann („Manfred"-Ouvertüre), Brahms („Schicksalslied"; „Vierte"), Händel („Samson"), Reger (Serenade op. 15), Arnold Mendelssohn (Gesänge aus „Pandora"), Smetana („Aus Böhmens Hain und Flur"), Beethoven (Violinkonzert; „Fünfte"; „Neunte"), Bach (Kantate).

Paris: Um dem Mangel eines ausschließlich musikalischen Aufführungen gewidmeten großen Konzertsaals abzuhelfen, wird beabsichtigt, das im Tuileriengarten gelegene Ballspielhaus durch einen Umbau in einen Konzertsaal zu verwandeln, der 3000 Personen Platz bieten soll.

Hier bildete sich ein Verein, der sich die Aufgabe stellt, Kompositionen deutscher, skandinavischer, russischer u. a. Tonsetzer modernster Richtung zur Aufführung zu bringen. An der Spitze steht der frühere Direktor der Warschauer Philharmonie, Alexander Rajchman.

Tübingen: Am 26. August, dem 50. Todestage Friedrich Silchers, des ehemaligen hiesigen Universitätsmusikdirektors, fand am Silcher-Denkmal eine Gedächtnisfeier statt.

Wien: Die Gesellschaft der Musikfreunde (Leiter: Franz Schalk) bringt zu Gehör: Brahms („Fest- und Gedenksprüche"; a cappella-Chöre; „Triumphlied"), Liszt („Prometheus"; 13. Psalm; „Graner Messe"), Prohaska („Aus dem Buche Hiob"), Verdi („4 pezzi sacri"), Händel („Dettinger Tedeum"), Beethoven („Missa solemnis"), Mahler (Achte Symphonie), Bach (Kantaten; „Matthäuspassion").

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

TAGESCHRONIK

Zum Neubau des Königlichen Opernhauses in Berlin. Die Staatsregierung hat, schreibt der Berliner Lokalanzeiger, ein Programm zur Anfertigung von Entwurfsskizzen aufgestellt, das einer Reihe von namhaften Architekten mit der Aufforderung übergeben worden ist, bis zum Ende dieses Jahres geeignete Pläne einzureichen. In diesem Programm, das uns jetzt vorliegt, ist in großer Ausführlichkeit die Richtschnur gegeben, nach der das Zuschauer- und das Bühnenhaus aufgebaut werden sollen. Die wesentlichsten Punkte seien hier mitgeteilt. Zunächst das Zuschauerhaus: Es wird eine imposante Eingangshalle erhalten, an die sich ein Kassenraum mit 4 Schaltern für den Billetverkauf im Erdgeschoß anschließt. Das Theater soll Parkett, vier Ränge und Amphitheater erhalten. Alle Toilettenräume werden mit einem Vorraum versehen. Der Zuschauerraum wird 2250 Sitzplätze haben, davon müssen mindestens 650 Parkettplätze und 80 Orchestersessel sein. Im obersten Rang sind 250 Stehplätze vorgesehen. Besonderer Wert wird darauf gelegt, daß man von jedem Platze gut hören und sehen kann. Der Orchesterraum wird für 120 Musiker Raum gewähren. Die große Königliche Hofloge erhält 80 Sitzplätze. Am Proszenium, im Parkett und ersten Rang werden links für den Königlichen Hof je zwölf Frontplätze geschaffen. Die Parkettsitze sollen nur bis zum mittleren Teil der Brüstung des Ersten Ranges geführt werden. In Verbindung mit dem Proszenium und der Bühne sind Diensträume für den Generalintendanten und den Verwaltungsdirektor vorgesehen. Die Räume für den Königlichen Hof werden in großem Stil gehalten sein. Zunächst wird eine große Eingangshalle mit gedeckter Unterfahrt im Erdgeschoß geschaffen werden. Ein besonderer Treppenaufgang führt zu den Festräumen und den Königlichen Proszeniumslogen. Im ersten Rang sollen ein Speisesaal, ein Teesalon und zwei Boudoirs mit geräumigen Vorsalons erstehen, die Königliche Festloge wird einen solchen für 80 Personen erhalten. Zwischen den Königlichen Proszeniumslogen und dem Salon hinter der großen Festloge soll, gegenüber der Bühne, eine unmittelbare, würdige, dem Publikum nicht zugängliche Verbindung geschaffen werden. Der zweite Teil des Programms befaßt sich mit dem Bühnenhaus: Die Hauptbühne wird sich 3,50 m über dem Erdboden erheben, eine Breite von 32 m, eine Tiefe von 30 m und eine Bühnenöffnung von 13,5 m erhalten. Links und rechts von der Bühne werden Verkehrswege von 3 m Breite und 30 m Tiefe hergerichtet. Die Bühnenhöhe vom Podium bis zum Schnürboden soll 34 m betragen. Neben der Hauptbühne werden zwei Seiten- und eine Hinterbühne hergestellt, an diese schließt sich ein Pferdestall mit Sattelkammer für 6 Pferde, der einen bequemen Zugang zur Bühne und zur Straße erhält. — Die Ankleideräume werden für die Herren auf die rechte Seite, für die Damen auf die linke Seite der Bühne gelegt. Für die Statisten ist ein besonderer Eingang und ein besonderer Toilettenraum vorgesehen. Die Friseurzimmer sind an den Verkehrswegen der Darsteller zur Bühne gelegen. Für 25 Solosängerinnen und Solosänger

HUGO KAUN'S

Lieder gehören heut zum festen Repertoire unserer bedeutendsten Künstler wie: SCHUMANN-HEINK, WÜLLNER, HEINEMANN, van EWEYK, ALBERTI etc. etc.

	Mk.
Op. 5. No. 1. **Waldzauber.** „Hast du schon klopfenden Herzens erlauscht". Mittel (Des-dur)	1.—
No. 2. **Bitteres Gedenken.** „Rosen ging ich aus zu pflücken" (E. v. Wildenbruch). Mittel (C-dur)	0.80
Op. 15. No. 1. **Andenken.** „Ob sie's bewahrt mag haben." (E. v. Wildenbruch). Mittel (E-dur)	1.—
No. 2. **Zwei Sträuße.** „Hier von Frühlingsblumen" (E. v. Wildenbruch). Hoch (Es-dur), Mittel (C-dur)	1.20
No. 3. **Die Eine.** „Ein holdselig Gesicht" (E. v. Wildenbruch). Mittel (G-dur)	1.20
Op. 24. No. 1. **Traumbild.** „Noch einmal eh' hinab ins Meer" (M. Fisch). Mittel (H-moll)	1.20
No. 2. **Treue Liebe.** „Herzliebes Mädchen, da lachen die Toren" (Walter von der Vogelweide). Mittel (E-dur)	1.—
No. 3. **Süße Rast.** „Die Grille geigt im gelben Korn" (Rud. Baumbach). Hoch (C-dur), Mittel (D-dur), Tief (Des-dur)	1.—
No. 4. **Vorüber.** „Es sauset und es brauset" (Paul Heyse). Mittel (B-moll)	1.—
Op. 25. No. 1. **„Der Abendtau** — es sind die Tränen" (H. Seidel). Hoch (Fis-dur), Mittel (D-dur)	1.—
No. 2. **Das Posthorn.** „Horchend über schroffe Mauern" (H. Seidel). Hoch (Cis-moll), Mittel (B-moll)	1.20
No. 3. **Königin der Nacht.** „Entfalte des Kelches Pracht" (K. Busse). Hoch (G-moll), Mittel (F-moll)	1.20
No. 4. **Roter Mohn.** „Rote Flammen, so glüht der Mohn" (Karl Müller-Rastatt). Hoch (Es-moll), Mittel (Cis-moll)	1.20
No. 5. **Es ist kein Tal so wüst und leer.** (H. Seidel). Hoch (C-dur), Mittel (B-dur)	1.—
No. 6. **Ermunterung.** „Nun hoch den Kopf" (K. Busse). Mittel (G-moll)	1.20
Op. 27. No. 1. **Abend.** „Der Nebel auf dem Weiher" (G. Kastropp). Hoch (Gis-moll), Mittel (F-moll)	1.—
No. 2. **Geh du nur immer hin.** „Es fliegt manch Vögelein" (E. Geibel). Mittel (G-dur)	1.—
No. 3. **Mein Schwesterchen.** „Mein Gretchen ist so kugelrund" (H. Seidel). Mittel (C-dur)	1.—
No. 4. **Wetterleuchten.** „Die Sonne ist gesunken" (H. Seidel). Hoch (A-moll), Mittel (F-moll)	1.—
Op. 33. No. 1. **„Das Mondlicht flutet** — voll und bleich" (Prinz Emil zu Schoenaich-Carolath). Mittel (Es-dur)	1.20
No. 2. **Daheim.** „Ein Weg durch Korn" (Prinz Emil zu Schoenaich-Carolath). Hoch (Des-dur), Mittel (B-dur), Tief (As-dur), Ganz tief (G-dur)	1.—
No. 3. **Spielmannslied.** „Drei Rosen gab sie mir" (Prinz Emil zu Schoenaich-Carolath). Mittel (D-dur)	1.20
No. 4. **Meerfahrt.** „Es tanzt mit krachenden Masten" (Prinz Emil zu Schoenaich-Carolath). Mittel (C-moll)	1.20
Op. 68. No. 1. **Nächtiges Wandern.** „Das ist ein seltsam Gehn! (Karl Stieler). Hoch (G-moll), Mittel (F-moll)	1.—
No. 2. **Wie wundersam.** „Wie wundersam ist dies Verlorengehn" (Karl Stieler). Hoch (A-dur), Mittel (F-dur)	1.—
No. 3. **In der Mühle.** „Es schnarcht der alte Müller" (Karl Stieler). Hoch (G-dur), Mittel (Es-dur)	1.20
No. 4. **Am Heimweg.** „Ich wandere heim durchs hohe Feld" (Karl Stieler). Hoch (Es-dur), Mittel (Des-Dur)	1.—
No. 5. **Am Waldbach.** „Am Waldbach sitz' ich in der Sonnen" (Karl Stieler). Hoch (B-dur), Mittel (As-dur)	1.—
No. 6. **Mit den Gänsen.** „Mit den Gänsen, weißen Gänsen" (Karl Busse). Hoch (A-dur), Mittel (G-dur)	1.20
No. 7. **Der eine Reim.** „Nacht auf Nacht steh' ich am Meere" (Karl Ernst Knodt). Hoch (F-dur), Mittel (Des-dur)	1.20

Sämtliche Lieder sind mit deutsch. und engl. Text versehen.

Ich bitte das komplette Verzeichnis der von mir verlegten Werke: Orchester-Kammermusik usw. „gratis" zu verlangen.

Richard Kaun, Berlin O 27, Grüner Weg 17.
Musik-Verlag, Versand-Geschäft, speziell Chor- und Unterrichtswerke. Gegründet 1886.

Wm. A. Kaun, Music Co., 209 Grand Ave. **Milwaukee,** Wis. U. S. A.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

August Förster

Pianofortefabriken, Königl. Hoflieferant

Flügel * Pianinos

Harmoniums

Fabrikate allerersten Ranges.

Löbau i. Sachsen, **Georgswalde** i. Böhmen,
Berlin, Hamburg, Dresden, Görlitz, Zittau, Bautzen.



24 goldene und silberne Medaillen.
Königl. Sächs. Staats-Medaille.
K. K. Österr. Staats-Medaille.
Goldene und Silberne Handelskammer-Medaille für hervorragende Leistungen im Klavierbau.

Berlin W

Lützowstrasse 76 Lützowstrasse 76

Blüthner-Saal

Klindworth-Scharwenka-Saal.

Wegen Vermietung der beiden Säle zu **Konzerten, Vorträgen, Festlichkeiten** etc. wende man sich gefälligst an den Inhaber

Oscar Schwalm's Piano-Magazin

„Blüthner-Pianos" Potsdamerstr. 41.

werden je 15 Ankleideräume geschaffen werden; eine große Flucht von Zimmern erhalten die Mitglieder des Ballets und des Chors, die Bühnenmusiker, die Regie- und Musikdirektion, das technische und Garderobenpersonal, und schließlich wird auch für das Haus- und Sicherheitspersonal in weitestgehendem Maße gesorgt werden. Daneben werden zwei Versammlungszimmer im Bühnengeschoß, drei Übungsräume für Solo- und Ensembleproben, ein Probensaal mit Bühne und ein Erfrischungsraum im Erdgeschoß errichtet. In jedem Geschoß werden Baderäume für männliches, weibliches Personal und für Statisten hergestellt. An der Hinterseite des Opernhauses ist ein Magazin- und Betriebsgebäude von entsprechender Größe vorgesehen. In Aussicht genommen ist auch die Übersiedelung der Königlichen Generalintendantur von der Dorotheenstraße nach dem Krollschen Gelände. Die Gesamtsumme der reinen Baukosten für das neue Opernhaus soll 12 Millionen Mk. nicht übersteigen, und zwar sind für das Zuschauerhaus 40 Mk. und das Bühnenhaus 25 Mk. für je einen Kubikmeter umbauten Raumes eingesetzt. Das neu zu schaffende Theater soll eine Breite von höchstens 92 m und eine Tiefe von höchstens 152 m erhalten. Als Bauplatz ist bekanntlich von der Regierung das Grundstück des Krollschen Etablissements gewählt worden; daß diese Wahl indessen noch keine definitive ist, geht daraus hervor, daß den Architekten, die sich an dem Wettbewerb beteiligen, anheimgestellt worden ist, außer dem für den Krollschen Bauplatz aufgestellten Entwurf noch andere ihnen geeignet erscheinende Bauplätze in Vorschlag zu bringen. Aus dem Vorstehendem kann man sich ungefähr einen Begriff machen, wie es in dem Innern des neuen Kunstinstituts aussehen wird. Pflicht der mit der Errichtung betrauten Baumeister wird es nunmehr sein, das Ganze in ein vornehmes, architektonisches Gewand zu hüllen, das der Bedeutung der Königlichen Oper als vornehmsten Kunstinstituts der Reichshauptstadt entspricht.

Ein Glockenspielerwettstreit. Ein musikalischer Wettstreit, wie er wahrscheinlich noch niemals vorgekommen ist, hat kürzlich in der alten belgischen Stadt Mecheln stattgefunden. In dem Turm der Kirche des heiligen Romuald hängt dort ein berühmtes Glockenspiel, dessen Anfänge auf das Jahr 1441 zurückgehen. Die Uhr selbst ist noch erheblich älter. Das Glockenspiel ist dann im Laufe der Jahrhunderte noch weiter ausgebaut worden und wird jetzt von Kennern als das schönste der Welt bezeichnet. Es besteht aus 45 Glocken, die zusammen ein Gewicht von 35000 kg besitzen. Die schwerste, der sogenannte Salvator, wiegt allein beinahe 9000 kg. Die älteste stammt aus dem Jahre 1480. Die dritte und vierte Oktave des Glockenspiels, sowie ein Teil der zweiten, im ganzen 31 Glocken, sind im Jahre 1674 aus den Werkstätten des berühmten Pierre Hémony hervorgegangen, der in der Geschichte des Glockengusses den Ehrentitel eines Königs der Glockengießer führt. 18 Glockenspielvirtuosen kämpften um den Preis, unter ihnen 13 berufsmäßige und fünf Amateure. Das Glockenspiel ist nämlich mit einer Art von Klaviatur versehen, die ähnlich einer Orgel mit Händen

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

und Füßen gespielt wird. Die technische Einrichtung des Glockenspiels von Mecheln ist recht interessant. Abgesehen davon, daß es auf einer Klaviatur mit Händen und Füßen gespielt werden kann, setzt es sich selbsttätig in jeder Stunde, halben Stunde, Viertelstunde und sogar noch in jeder halben Viertelstunde in Bewegung und spielt in jeder Stunde im ganzen 180 Takte. In einem Tage werden beinahe 50000 Töne angeschlagen. Übrigens ist auch die damit verbundene Uhr, wenigstens in Europa, die größte. Der äußere Durchmesser des Zifferblattes mißt beinahe 12 m, die Stundenziffern haben eine Höhe von fast 2 m. Im Jahre 1861 wurde ein elektrischer Betrieb für die Uhr eingerichtet. Die Kunst des Glockenspiels ist beinahe auf Frankreich, Belgien und Holland beschränkt. Besonders in Belgien herrscht eine große Liebhaberei für Glockenspiele, die auch in neuester Zeit um einige vermehrt worden sind. In Deutschland besitzt nur das neue Rathaus in München eine Schöpfung ähnlicher Art, aber in ganz moderner Ausführung. Der Glockenspielvirtuose braucht dabei nicht wie in Mecheln seine Arme und Beine besonders anzustrengen, sondern er sitzt vor einer Klaviatur, die ungefähr der eines Harmoniums gleicht.

Die Entwickelung der Tonkunst im Tierreich behandelt ein kürzlich in der „Natur", Zeitschrift der Deutschen Naturwissenschaftlichen Gesellschaft (Geschäftsstelle: Theodor Thomas in Leipzig) erschienener Aufsatz von Dr. O. Prochnow, dem wir folgendes entnehmen: „Ein neues freundliches Bild bietet sich uns dar, wenn wir auf einem Herbstspaziergange heraustreten aus dem Walde und den Feldern dorthin, wo die Vorposten des Waldes hinausschauen auf den träumerisch dahingleitenden Fluß mit seinen Wiesen und sonnigen Abhängen. Ein halblautes Konzert umtönt uns; es girrt und zirpt und zischt im Grase ein Chor von Tausenden dickschenkliger Grashüpfer. Das sind unsere Akridier. Wir wollen einmal erkunden, wie sie ihre Töne hervorbringen, und — wenn möglich — uns Aufklärung verschaffen, weshalb sie, in Scharen beieinander sitzend, so geschäftig zirpen, bis die Sonne sinkt. Wir legen uns deshalb, lautlos lauschend, im Grase nieder an einer Stelle, wo sie noch eben ihr Konzert erschallen ließen. Alles ist still um uns; nur in der Ferne zirpt noch eine dickköpfige Grille. Die behenden Hüpfer sind geflohen. Bald aber erscheinen sie wieder und sitzen dicht bei uns wie lauschend, einige sogar auf unseren Kleidern. Noch schweigen sie. Bald aber legt hier, dann auch dort einer die Unterschenkel der Sprungbeine an die dicken Oberschenkel und hebt und senkt die Schenkel dann so schnell mehrmals hintereinander, daß wir die einzelnen dadurch entstehenden Töne kaum voneinander unterscheiden können, sondern wir hören nur ein etwa eine Sekunde währendes zischendes Zirpen von wellenförmig ansteigender und abflauender Tonstärke. Dasselbe Verfahren wird dann oftmals wiederholt. Wenn wir die Stelle der Hinterschenkel, die sich dabei an einer vorspringenden Ader der Deckflügel bei jeder Bewegung des Hinterschenkels reibt, mit einem Mikroskop untersuchen, so finden wir daran eine Reihe von

Neue Lieder

Kahn, op. 55. Neun Lieder. Texte von Wolfgang v. Goethe

Kaun, op. 85. Vier Gesänge :: Texte von Martin Drescher

Kienzl, op. 81. :: Fünf Lieder. Frau Julia Culp gewidmet.

Zu beziehen durch alle Musikalienhandlungen und durch

ED. BOTE & G. BOCK

BERLIN W 8, Leipzigerstr. 37.

ELLEN SARSEN Konzert-Sängerin

Kritiken-Auszüge:

Hamburger Neueste Nachrichten: „— Eine Sängerin von feiner Sensibilität und stark persönlichem Empfinden. — Eine Stimme, die vom Mezzosopran den Charakter und die Wärme des Tons besitzt, nach der Höhe hin wirksame Akzente und Klänge in Bereitschaft hält, die durch ihre Größe und Leuchtkraft überraschen — Geschmack und Noblesse des Gefühls —"

Hamburger Korrespondent: „— Eine blühende Stimme, scharfer Intellekt, starkes Ausdrucksvermögen. — — Eine natürliche, ungekünstelte Art, die doch von warmem Empfinden durchzittert ist. Das ist das ganze Geheimnis ihrer Kunst."

Hamburger Fremdenblatt: „— Dramatische Gestaltungskraft, von gutem Geschmack geleitet. — Eine mitklingende Seele, die sich so recht einzufühlen vermag in die innere Welt der Lieder. Diese Kunst wirkt natürlich, gesund, wie unverbrauchte Kraft, die von ihrem Reichtum den richtigen Gebrauch macht, indem sie nicht nur Schätze anhäuft, sondern sie auch anwendet."

Neue Hamburger Zeitung: „— Reiche und reife Mittel — erzielte eine starke, tiefe Wirkung — Klangfülle ihres schönen Mezzosoprans. — Es ist etwas mädchenhaft Keusches in ihrem Gesang, eine verhaltene Leidenschaftlichkeit und seelische Vertiefung, die ein reiches Gemütsleben offenbart. — Ein voller Erfolg."

Hamburger Nachrichten: „Eine ausgezeichnete Künstlerin! ausgezeichnete Schulung."

Prager Tagblatt: „Schön und leicht ansprechender Sopran vortrefflichster Schulung — nicht nur eine stimmbegabte, sondern auch eine denkende und feinfühlige Vortragskünstlerin —."

Ostsee-Zeitung (Stettin): „Glänzende Stimmittel — feines Piano — in ihrem vollen Können stehend —."

Wiesbadener Zeitung: „Poetisches und künstlerisches Empfinden. — Die kleinen blütenzarten Lieder klangen entzückend schön und lösten eine herrliche Wirkung aus. — Die Sängerin erzielte einen ungewöhnlich starken Erfolg."

Vertretung:

Konzert-Bureau Emil Gutmann, München, Theatinerstr. 38.

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Soeben erschien!

Meisterwerke der Violinkunst

für Studium und Vortrag mit erläuternden Bezeichnungen versehen von

Jenö Hubay

Lehrer von Franz von Vecsey, Stefi Geyer, Jòska Szigeti

Kreutzer, 42 Etüden M. 4.—
Mayseder, 6 Etüden M. 2.50
Rode, 24 Capricen M. 4.—
Saint-Lubin, 6 gr. Capricen . . M. 2.50

Ferner erschien:

Hubay, Jenö, Op. 63. **Sechs Etüden für die Violine,** die Entwicklung der Bogentechnik bezweckend M. 3.—

Hubay, Jenö, Op. 64. **Sechs Etüden für die Violine,** zur Entwicklung der Fingertechnik M. 3.—

Hervorragende Cello-Novität!

David Popper

Chant du Soir
für Cello und Piano M. 2.40

Morgenständchen
(Schubert) für Cello und Piano M. 1.80

Frühlingsglaube
(Schubert) für Cello und Piano M. 1.80

VERLAG HARMONIA
Musikverlags - Akt. - Ges.
Budapest IV, Váci-utca 20

etwa 100 wie Ziernägel aussehende Zapfen, die ähnlich wie die Rillen auf dem Toninstrument des Spargelkäfers in Schwingungen gesetzt werden. Doch wozu dient dieses Massenkonzert der zahllosen Akridier? Nur zum Anlocken der Weibchen? Die Weibchen sind ja bereits da; sie sitzen oft in größerer Anzahl unmittelbar neben den musizierenden Männchen. Die Tonkunst muß also hier bereits einen anderen Zweck erfüllen als allein den des Anlockens. Der Stridulationston erschallt bei unseren Geradflüglern im allgemeinen, wenn sich die Tiere anscheinend wohl fühlen. Solange die Sonne das Feld bescheint, ihnen die nötige Lebenswärme gibt und ihre Lebenstätigkeit mächtig anregt — solange zirpen auch die Grashüpfer; wenn jedoch eine Wolke die wärmenden Strahlen aufhält, so verstummt ihr Konzert bald. Sie zirpen zur Hochzeit ihres Lebens, wenn sie ihrem Lebenszwecke nahe sind und die Paarung bevorsteht. Ja, das Liedchen einiger Laubheuschrecken habe ich bis in den November hinein gehört, wenn die Hochzeit ihres Lebens längst vorüber, wenn die Weibchen schon gestorben sind und auch die Männchen keine Paarung mehr eingehen konnten — aber das Wetter ihnen zusagte. Daraus schließen wir, daß das Musizieren eine primitive Kunst dieser Insekten ist, die dazu in die Welt gekommen ist, um die Lebensfreude der kleinen Wesen zu erhöhen. Ihre Musik ist Selbstzweck — als äußere Erscheinung betrachtet, sie ist Mittel zum Zweck der Steigerung des Lebensinhalts — nach Grund und Folge bewertet."

Am 14. August fand in Unterach die Enthüllung der vom Architekten Hermann Aichinger in Wien entworfenen Hugo Wolf-Gedenktafel statt. An die Festrede des Sektionsrats Dr. Max von Millenkovich schloß sich der Vortrag Wolfscher Chöre durch den Gemischten Chor aus Vöcklabruck.

Rubinstein-Preis. Alfred Hoehn hat kürzlich unter 36 Bewerbern im heißen Wettkampf um die Verleihung des alle fünf Jahre in St. Petersburg zur Verteilung gelangenden Rubinstein-Preises (5000 Frcs.) den Sieg errungen. Der erst 23jährige Künstler, Thüringer von Geburt, ist Lehrer am Dr. Hochschen Konservatorium in Frankfurt.

Am 1. September beging der erste Kapellmeister des Kasseler Hoftheaters, Prof. Dr. Franz Beier, das 25jährige Amtsjubiläum als Leiter der Hofkapelle.

Kapellmeister Alfred Hertz, der Leiter der deutschen Oper im New Yorker Metropolitan Opera House, wird im Oktober eine Reihe von Wagner-Vorstellungen im Londoner Coventgarden dirigieren.

An Stelle des verstorbenen Dr. Aloys Obrist ist Hofkapellmeister Peter Raabe zum Kustos des Weimarer Liszt-Museums ernannt worden.

Aus Dessau wird uns gemeldet: Der Direktor des Hoftheaters, Karl Bömly, erhielt vom Herzog von Anhalt den Titel „Intendanzrat". Dem Hofkapellmeister Franz Mikorey wurden die Ritter-Insignien 1. Klasse des Hausordens Albrechts des Bären verliehen.

Deutsche Musiksammlung bei der Königlichen Bibliothek in Berlin (Vor-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

steher: Oberbibliothekar Prof. Dr. Altmann). Dem Jahresbericht der Königlichen Bibliothek entnehmen wir die folgenden Angaben über die Deutsche Musiksammlung im Etatsjahre 1909: Inventarisiert wurden 29188 Werke, so daß jetzt im ganzen 140886 Werke inventarisiert sind, wovon auf das große, sogenannte Quartformat 104814, auf das sogenannte Oktavformat (bis 28 cm hoch) 36072 Werke fallen. Für den systematischen Katalog wurden 43746, für den alphabetischen 47457 Titelkopieen, bzw. Zettel angefertigt. Im ganzen zählt der systematische Katalog nunmehr 207384, der alphabetische 229863 Zettel. Dazu kommen noch (wodurch sich die Gesamtzahl der im Etatsjahre angefertigten Katalogzettel auf 117246 stellt) 4759 Zettel des 1908 neu in Angriff genommenen, nunmehr auf dem Laufenden stehenden Titelschlagwortkatalogs, besonders der Opern, sowie 21284 Textverweisungen. Da sich nämlich immer mehr die Notwendigkeit herausgestellt hatte, ein Repertorium der in Musik gesetzten Texte zu haben, so wurde diese große Arbeit in Angriff genommen, die, wenn sie einmal vollendet ist, auch für die Literarhistoriker von größtem Nutzen sein dürfte; schon in dem jetzigen, noch unfertigen Zustande hat dieses Repertorium sehr gute Dienste geleistet. Auch im Berichtsjahre ist an dem Prinzip, die neu eingehenden Musikalien sofort aufzuarbeiten, festgehalten worden; daneben wurden hauptsächlich Verlage kleineren Umfanges fertig katalogisiert. Die Bestände der nichtkatalogisierten Musikalien sind aber noch immer so groß, daß mindestens noch zwei Jahre vergehen werden, ehe sie aufgearbeitet sind. Das Lesezimmer, das leider noch immer nur von 9—2 Uhr geöffnet war und dessen Benutzung noch nicht auf den späten Nachmittag ausgedehnt werden konnte, hatte sich trotzdem wieder eines vermehrten Besuches zu erfreuen. 4216 Besuche (gegen 2224 im Vorjahre), darunter verhältnismäßig viele von Ausländern, fanden statt. Der im Vorjahre angefangene Versuch, Interessenten Werke in beschränkter Zahl, meist drei oder vier, zur häuslichen Benutzung auf kürzere Zeit anzuvertrauen, wurde fortgesetzt; doch wurde natürlich Unterhaltungsmusik, die in den sogenannten Musikalienleihinstituten vorhanden ist, ausgeschlossen und gar zu weit gehenden Wünschen, die durch wissenschaftliche Arbeit nicht bedingt waren, entgegengetreten. Sehr dankbar wurde die Möglichkeit anerkannt, Werke nach Hause mitzunehmen, die sonst vielleicht kaum in Berlin aufzutreiben wären. Von 10110 Bestellungen sind 8128 Werke (gegen 3803 im Vorjahre) ausgehändigt worden, und zwar an 449 Benutzer (1908: 230).

Musiker-Autographen aus dem Antiquariat Karl Ernst Henrici in Berlin. Im Lagerkatalog 8, der die Neuerwerbungen des Sommers 1910 enthält, sind u. a. vertreten: Bériot, Berlioz, Bülow (mit einem interessanten Kuriosum: einem eigenhändigen Musikstücke „An Otto den Großen“. Eine „Bismarck-Hymne für Volksstimme und konstitutionelle Klavierbegleitung“, zu der Bülow selbst wohl den Text gedichtet und der er das Hauptthema des letzten Satzes der „Eroica“ untergelegt hat), Brahms, Joachim, Marschner, Massenet, Mendelssohn

Münchner Kompositionskurse

(Methode Thuille)

Einzelunterricht und gemeinsame Unterweisung in **Harmonielehre, Kontrapunkt, Komposition und Instrumentation.** — Eintritt jederzeit. — Auf Wunsch Prospekte

München-Herzogpark, Mauerkirchstr. 5

Dr. Edgar Istel

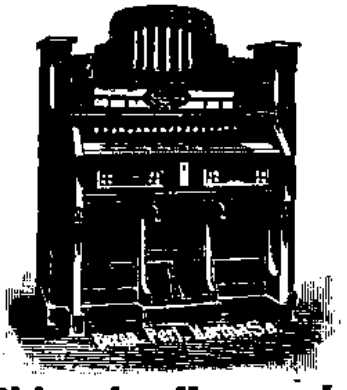
Offizier der französischen Akademie

Bernhard Perl

Hartha i. S.

:: Harmonium-Fabrik ::

(Saugwind-System) :: Prämiiert Leipzig 1909



Erstklassige Harmoniums

in eleganter, sauberer Ausführung und idealer Tonschönheit von den kleinsten :: bis zu den kostbarsten Werken. ::

Neuester Prachtkatalog gratis und franko!

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

CEFES-EDITION

GEORG KRAMM

Werke für Orchester.

Johannes-Ouvertüre, op. 22

für **großes Orchester** Partitur Mk. 6.— no.
Stimmen Mk. 7.50 no. Viol. I, II, Vla. je Mk. 0.50 no.
Cello, Baß je Mk. 0.30 no.

Düsseldorf: „Volksblatt": Die mit großer Spannung erwartete **Johannes-Ouvertüre** für großes Orchester von **Georg Kramm**, zum erstenmal hier aufgeführt, erwies **sich als eine groß empfundene Tonschöpfung, interessant in der thematischen Anlage und Gestaltung, vornehmlich in der Harmonisation, glanzvoll in der Orchestrierung.** Der Charakter des dramatisch musikalischen Vorwurfs scheint auf das Sudermannsche Drama hinzuweisen, das dem Komponisten die Anregung zu dem Werke gegeben haben dürfte. **Sein musikalischer Wert steht außer jedem Zweifel und das Werk dürfte schnell seinen Weg durch die deutschen Konzertsäle finden.**

Fest bei Herodes. — Salome tanzt. op. 23.

Szene für großes Orchester. Partitur . Mk. 4.50 no.
Stimmen Mk. 7.50 no. Viol. I, II, Vla., Cello, Baß je Mk. 0.30 no.

München-Gladbach: Eine ausgezeichnete Leistung bot das Orchester in der Aufführung der Werke „Johannes" und „Fest bei Herodes" von G. Kramm. Derselbe ist ein Schüler Wagners, aber ein solcher, der sehr viel von dem Meister gelernt hat, dennoch aber seine eigenen Wege zu wandeln versteht. Am meisten bewundern wir an den Werken neben einer reichen Instrumentation die feine und originelle Melodieführung. Die Ouvertüre „Johannes" ist sehr gut aufgebaut und enthält meisterhafte Steigerungen. Vorzüglich ist dem Komponisten das „Fest bei Herodes" gelungen. Hier die berauschende Musik zu dem festlichen Gelage und dazwischen die fein wiedergegebenen musikalischen Tanzweisen. Salome tanzt und weiß mit ihrer Kunst so zu berücken, daß Herodes ihrer Bitte willfährt und ihr das Haupt des Johannes überbringen läßt. Die Musik packt! **Das Publikum spendete denn auch rauschenden Beifall.**

Polnische Festmusik, op. 24

für großes Orchester mit Direktionsst. Mk. 3.60 no.
für kleineres Orchester m. Direktionsst. Mk. 3.— no.
Viol. I, II, Vla., Cello, Baß . . . je Mk. 0.20 no.

Andalusische Serenade, op. 25

für großes Orchester mit Direktionsst. Mk. 3.— no.
für kleineres Orchester m. Direktionsst. Mk. 2.50 no.
Viol. I, II, Vla., Cello, Baß . . . je Mk. 0.20 no.

Rheydt (Gladbacher Zeitung): Besonderes Interesse boten zwei neue Charakterstücke für Orchester von Meister Kramm: „Polnische Festmusik und Andalusische Serenade". Beide sind, wie alles, was dieser treffliche Musiker macht, geschickt gearbeitet, glänzend instrumentiert und voll Temperament und Leben. **Rauschender Beifall wurde der Aufführung zuteil**, an der auch das Orchester wohlverdienten Anteil hatte.

Aufführungsrecht frei.

C. F. Schmidt, Musikalienhdl. und Verlag, **Heilbronn a. N.**

Bartholdy (reizender musikalischer Scherzbrief), Meyerbeer, Schubert, Schumann, R. Strauß, Wagner. — Durch das Antiquariat Henrici findet am 17. September eine Versteigerung von Musiker-Autographen aus den Lagerbeständen der Autographenhandlung Otto August Schulz in Leipzig statt. Der Katalog umfaßt 492 Nummern und enthält viele wichtige und interessante Stücke.

Das Konservatorium Klindworth-Scharwenka in Berlin hat soeben seinen neuen Prospekt, sowie den Jahresbericht 1909/10 zur Versendung gebracht. Es geht daraus hervor, daß die Anstalt während des verflossenen Jahres von 708 Schülern besucht wurde, während das Lehrerkollegium aus 70 Mitgliedern bestand. In dem neuorganisierten Seminar zur Ausbildung von Musiklehrern und -lehrerinnen erhielten 22 Studierende, über 3 Jahrgänge verteilt, die Vorbereitung für den Lehrberuf. Von diesen haben während des verflossenen Schuljahres 7 Studierende des 3. Jahrganges die Prüfung bestanden und das Diplom als akademisch ausgebildete Musiklehrerinnen erhalten. Es fanden im Laufe des Schuljahres statt: außer einem Festkonzert anläßlich des Geburtstages des Kaisers 1 Festkonzert zur Nachfeier von Professor Xaver Scharwenka's 60. Geburtstag, 4 Prüfungskonzerte, darunter 1 mit Orchester, 6 öffentliche Matineen, 14 Schülervortragsabende und 19 öffentliche Jahresprüfungen, zusammen also 45 Aufführungen.

TOTENSCHAU

Am 21. August † in Noirmoutier, 64 Jahre alt, der Komponist und Musikschriftsteller Arthur Coquard. Er schrieb Lieder, weltliche und kirchliche Chorwerke, eine Orchestersuite, eine Cello-Serenade, eine Musik zu Racine's „Esther" und die Opern „Le mari d'un jour", „L'épée du roi", „L'oiseau bleu", „La Jacquerie", „Jahel", „La troupe Jolicoeur", „Omea", „Isdronning". Seinem Lehrer César Franck widmete Coquard eine Monographie. Außerdem schrieb er eine preisgekrönte „Geschichte der Musik in Frankreich seit Rameau"; lange Jahre war er auch als Tageskritiker tätig.

Am 30. August † auf ihrem Gute Gstettenhof, 51 Jahre alt, die einst gefeierte Sängerin der Wiener Hofoper Toni Schläger. Ursprünglich Choristin am Wiener Carl-Theater, wirkte sie einige Jahre als erste Operettensängerin an dieser Bühne, ging 1882 zum ernsteren Rollenfach über und debütierte an der Wiener Hofoper als Valentine in den „Hugenotten". Bis zum Jahre 1896 war sie dort mit größtem Erfolg in hochdramatischen Partieen, auch als anerkannte Wagnersängerin, tätig. Als Wirtin im Gstettenhof an der steirischen Grenze, den sie sich von ihren Ersparnissen gekauft hatte, bediente sie im Älplerkostüm ihre Gäste persönlich.

Am 3. September † in Straßburg i. E. die vortreffliche Konzertsängerin Bertha Adels von Münchhausen.

Schluß des redaktionellen Teils
Verantwortlich: Willy Renz, Berlin

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

VERSCHIEDENES

Die ausgezeichnete Geigerin Nicoline Zedeler ist als Violinsolistin des Sousa-Orchesters für eine zehnmonatige Tournee durch die Vereinigten Staaten von Nordamerika, Südamerika und Australien verpflichtet worden.

Franz Mikoreys zweiaktige Märchenoper „Der König von Samarkand", die am 27. März d. J. im Dessauer Hoftheater ihre Uraufführung erlebte, wurde für die bevorstehende Spielzeit von den Stadttheatern zu Köln, Magdeburg und Halle zur Aufführung angenommen.

Verblüffend

schnell verschwinden alle Hautunreinigkeiten und Hautausschläge, als Mitesser, Finnen, Blütchen, Gesichtsröte usw. durch Waschen mit der echten

Steckenpferd-Teerschwefel-Seife

von Bergmann & Co., Radebeul. à Stück 50 Pf.
Überall zu haben.

Lexikon der deutschen Konzertliteratur

Unentbehrlicher Ratgeber für Dirigenten, Konzertvereine u. Rezensenten.
2 Bände à M. 6.—, geb. à M. 8.—. (Verlag C. F. Kahnt Nachfolger, Leipzig.)

Die erfolgreichste Orchester-Novität der letzten Jahre ist

Paul Scheinpflugs

frisch erfundene, glänzend und geistreich instrumentierte

Ouverture

zu einem Lustspiel von Shakespeare für großes Orchester.

Orchester-Partitur Mk. 10.— no. Orchester-Stimmen Mk. 20.— no.

Aufführungen fanden statt in: Stuttgart (Schillings) Tonkünstlerfest des „Allg. Deutschen Musikvereins", Chicago (Musikfest), Berlin (R. Strauß), Düsseldorf und Hamburg (Panzner), Köln (Steinbach), Leipzig (Nikisch, Winderstein), London (Wood), München (Kaim-Orchester), Magdeburg (Krug-Waldsee), New York (Fiedler), Wien (Weingartner), ferner in Boston, Bremen, Breslau, Cassel, Dresden, Frankfurt a. M., Hannover, Karlsbad, Königsberg, Mainz, Nürnberg, Prag, St. Gallen, Wiesbaden und in vielen anderen Städten.

Heinrichshofen's Verlag, Magdeburg.

Sämtliche von

Sigfrid Karg-Elert

erschienene Kompositionen:

Orchester-, Kammermusik-, Orgel-, Harmonium-, Klavier-, Geistliche und weltliche Lieder sind vorrätig bei

Carl Simon Musikverlag,

Berlin SW 68, Markgrafenstr. 101

Fachmännische Urteile und Verzeichnis seiner Werke gratis.

Musikverlag Dr. Heinrich Lewy, München.

Hochinteressanter historischer Beitrag zur

WAGNER-LITERATUR

Versuch einer Ästhetik des Dramatischen Tonsatzes

von J. F. Mosel (Wien 1813)

Mit einer Einleitung und Erläuterungen neu herausgegeben von Privatdozent Dr. Eugen Schmitz.

Preis M. 1.80.

Breslauer Zeitung: Das Büchlein sollte in der Hand jedes Sängers, Musikers und Theaterfreundes sein.
Sozialistische Monatshefte: Die gehaltvolle Publikation zeigt den Zusammenhang, den Wagners Ideen vom dramatischen Kunstwerk mit denen früherer Meister haben, besonders Gluck's, als dessen Dolmetscher sich Mosel hier bekennt.
Neue Freie Presse: Man wird in dem Essay, das im Geburtsjahre Wagners erschien, Stellen finden, die sich fast wörtlich mit den von diesem ausgesprochenen Prinzipien des musikalischen Dramas decken.

Gutgehende Musikschule

wird von bekannter Lehrkraft für Klavierspiel zu kaufen gesucht. Offerten unter Sch. L. an die „Musik".

Verlangen Sie **gratis** den

Verlagskatalog von

Schuster & Loeffler, Berlin W 57

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Chr. Friedrich Vieweg, G. m. b. H.

Berlin-Groß-Lichterfelde

HUGO KAUN

op. 69. **Fünf Gesänge f. Alt u. Bariton** mit Klavier. 1. An die Nacht (1.—). 2. Erlöst (1.—). 3. Der Herzensschlüssel (1.20). 4. Minneregel (1.50). 5. Liebesfrühling (1.50).

op. 70. **Sechs Stücke für kleines Orchester** 1. Fröhliches Wandern. 2. Walzer-Idylle. 3. Albumblatt. 4. Variationen. 5. Elegie. 6. Rondo.

Bearbeitungen für Klavier zu zwei und vier Händen vom Komponisten, für Violine (Viola, Cello) und Klavier von Aug. Gentz.

op. 76. **Drei Stücke für kleines Orchester.** 1. Scherzo. 2. Notturno. 3. Intermezzo. Bearbeitungen für Klavier zu zwei und vier Händen vom Komponisten, für Violine (Viola, Cello) und Klavier von Aug. Gentz.

op. 78. **Waldesgespräche.** Vier Stücke für Klavier zu zwei Händen. No. 1 M. 1.—, No. 2, 3, 4 je M. 1.50.

Für die Jugend. Leichte Stücke f. Klavier zu zwei Händen in drei Heften, jedes Heft M. 1.50. **I. Heft:** 1. Rondo, 2. Elegie. **II. Heft:** 3. Scherzo, 4. Märchen. **III. Heft:** 5. Bauerntanz. 6. Wiegenlied. 7. Kanon.

JAQUES-DALCROZE

OKTOBER 1910 bis JUNI 1911 in DRESDEN

IN DEN SÄLEN DES ALTEN STÄNDEHAUSES DRESDEN-A.

Kurse zur Ausbildung des musikalischen und plastischen Rhythmus und zur Ausbildung des Gehörs

I. LEHRERAUSBILDUNGS-KURS zur Erlangung des Reifezeugnisses als Lehrer der Methode Jaques-Dalcroze. RHYTHMISCHE GYMNASTIK: Entwicklung des rhythm. Sinnes durch Marschbewegungen. Rhythm. Übungen zur Erzielung völliger Unabhängigkeit der Glieder. Regelung unbewußter Bewegungen. — AUSBILDUNG DES GEHÖRS: Tonarten, Tonleiter, Intervalle, Akkorde und Akkordverbind. Phrasierung u. Nuancierung. Analyse von Gesang- u. Instrumentalwerken. — ERGÄNZENDER UNTERRICHT: Improvisation / Begleitung am Klavier / Pädagogik / Anatomie des menschl. Körpers

II. THEATERKURS für Dirigenten, Regisseure, Sänger und Tänzer : : Studium des Verhältnisses zwischen Zeit und Raum und der Beziehung von Gebärde, Bewegung und Haltung zur dramatischen Musik. / Studium des mimischen und plastischen Ausdrucks. / Der ausdrucksvolle Tanz in seiner Beziehung zu Musik und Dichtung : : : :

Prospekte (Lehrplan, Bedingungen etc.) und nähere Auskunft durch die

GESCHÄFTSSTELLE IN DRESDEN 15 — HELLERAU DER BILDUNGSANSTALT FÜR MUSIK UND RHYTHMUS

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Wilhelm Hansen, Musik-Verlag, Leipzig

Neue Unterrichts-Ausgaben:

Concone

50. 25. 15. Leçons

pour le medium de la voix. Op. 9. 10. 12.
revues par

EUGEN HILDACH

à M. 1.—.

Christian Sinding

Drei Stücke für Violine mit Klavier

Op. 89

No. 1.	**Ständchen**	M. 1.80
No. 2.	**Alte Weise**	M. 1.50
No. 3.	**Abendlied**	M. 1.50

„Sehr hübsch sind die das op. 89 bildenden Violinstücke. Sinding schreibt hier so klar und einfach wie nur irgend denkbar, und gleichsam absichtlich sind owohl in der Prinzipal- als auch in der Klavierstimme alle Schwierigkeiten vermieden. Man wird lebhafte Freude an diesen geschmackvollen Sachen haben."
Eugen Segnitz (Der Klavier-Lehrer, 15. 4. 1909).

Früher erschienen für

Violine und Klavier:

Romanze (E-dur), op. 9	M. 2.50
Sonate (C-dur), op. 12	M. 3.—
Suite (F-dur), op. 14	M. 5.—
Quatre Morceaux, op. 43:	
No. 1. Prélude	M. 3.—
No. 2. Ballade	M. 3.—
No. 3. Berceuse	M. 2.—
No. 4. Fête	M. 3.—
Violinkonzert No. 1 (A-dur), op. 45	M. 7.—
Legende (B-dur), op. 46	M. 2.50
Scènes de la Vie, Suite No. 3 (G-dur), op. 51	M. 7.—

Verlag von Ries & Erler in Berlin

Neuere bedeutende Chorwerke für gemischten Chor und Orchester

WALTER COURVOISIER, Gruppe aus dem Tartarus.
Op. 5. Partitur und Orchesterstimmen nach Vereinbarung.
Klavierauszug n. M. 4.—
Jede Chorstimme n. „ 0.75

WALTER COURVOISIER, Der Dinurstrom.
Op. 11. Partitur und Orchesterstimmen nach Vereinbarung.
Klavierauszug n. M. 6.—
Jede Chorstimme n. „ 1.20

S. v. HAUSEGGER, Zwei Gesänge.
No. 1. **Stimme des Abends.** Partitur . n. M. 4.50
Orchesterstimmen n. „ 7.—
Klavierauszug n. „ 2.50
Jede Chorstimme (8stimmig) . . n. „ 0.30
No. 2 **Schnitterlied.** Partitur n. „ 5.—
Orchesterstimmen n. „ 9.—
Klavierauszug n. „ 3.—
Jede Chorstimme n. „ 0.30

ARNOLD MENDELSSOHN, Die Frühlingsfeier (Eine Hymne).
Partitur und Orchesterstimmen nach Vereinbarung.
Klavierauszug n. M. 10.—
Jede Chorstimme n. „ 1.20

ARNOLD MENDELSSOHN, Paria.
Partitur und Orchesterstimmen leihweise.
Klavierauszug n. M. 10.—
Jede Chorstimme n. „ 1.20

Karoline Doepper-Fischer

Konzert- und Oratorien-Sängerin, Sopran

empfiehlt sich für die kommende Saison.

Mein Repertoire umfaßt u. a.: **Bach:** H-moll-Messe, Matthäuspassion, Weihnachtsoratorium, Magnificat, Kantaten. — **Beethoven:** 9. Sinfonie, Missa solemnis, Oratorium: „Christus am Ölberge". — **Brahms:** Requiem. — **Bruch:** Schön Ellen, Glocke. — **Händel:** Samson, Judas Maccabäus. — **Haydn:** Schöpfung, Jahreszeiten. — **Lorenz:** Das Licht. — **Mendelssohn:** Elias, Paulus, Loreley. — **Mozart:** C-moll-Messe, Requiem. — **Schumann:** Paradies und Peri, Der Rose Pilgerfahrt, Faustszenen, Spanisches Liederspiel usw.

Eigene Adresse: **Duisburg,** Lutherstraße 2.
Telephon: Duisburg 384.
Telegramm-Adresse: Doepper, Lutherstraße.

Alleinvertretung: Konzertdirektion A. Bernstein, Hannover, Georgstraße 33.

Kritikenveröffentlichung folgt demnächst.

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Goby Eberhardt'sche Geigerschule

Berlin, Neue Winterfeldstraße 46 I.

Vom 15. Mai bis September in

Bad Soden am Taunus

Vollständige Ausbildung bis zur Konzertreife nach meiner neuen Übungsmethode. Bei größter Schonung der Nervenkraft und Zeitersparnis, eine bisher ungeahnte Entwicklung der Technik. Glänzende Urteile von **August Wilhelmj, Sahla, Herm. Ritter, Loewengard, W. Berger, Steeman** usw. Anmeldungen täglich von 3 bis 4 Uhr. Anfänger und Schüler bis Oberstufe bei Herrn **Siegfried Eberhardt,** Hubertus-Allee 15.

Berliner Musikalien-Druckerei

G. m. b. H.

Berlin SW. 68

Berlin SW. 68,

Lindenstr. 16/17. Fernspr.: Amt 4, 9276.

Notenstich. o o Notendruck.
Lithographie. o Autographie.
Künstlerische Titelblätter.
Vollständige Herstellung von Musikalien.

Ausstellungsmedaille der Musikfachausstellung 1906.



Verlangen Sie gefl. den soeben erschienenen

Katalog des Musikalien-Verlages **Albert Stahl,** *Berlin.*

Moderne ***Lieder und Duette — Violin-Sonaten — Klavier-Sonaten***

Unterrichtsmaterial — Lehrbücher:

Musik-Theorie (Max Loewengard) — *Kunstgesang (G. B. Lamperti — Heinr. Pestalozzi) etc.*

Jede Musikalienhandlung liefert die Werke zur Ansicht.

Verlag ***ALBERT STAHL, BERLIN W,*** *Potsdamerstr. 39.*

Kammermusik:

No. 2027:

RÜFER:

Klaviertrio in B-dur. Neue Ausgabe, revidiert vom Komponisten.

Preis Mk. 10.— netto.

Edition Praeger & Meier
Bremen.

Nana Weber-Bell: Die Lösung des Stimmbildungsproblems.

Eine Sammlung wissenschaftlicher Abhandlungen. Preis 2.50 M.
Wissenschaftlicher Verlag Weber-Bell, Planegg b. München.

Auslieferungslager **nur** in **Leipzig** bei der Firma

Carl Fr. Fleischer.

Arthur SEIDL: Moderne Dirigenten.

75 Pfg.

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

SCHUSTER & LOEFFLER, BERLIN W 57, BÜLOWSTRASSE 107

JOHANN SEBASTIAN BACH

BIOGRAPHIE VON ANDRÉ PIRRO

Übersetzt und bearbeitet von Dr. BERNHARD ENGELKE
Mit ca. 40 Abbildungen. Preis: Geheftet M. 5.—, gebunden M. 6.—

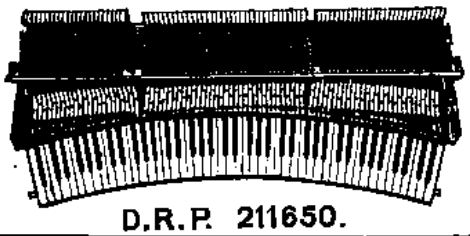
Es ist seltsam, ja fast beschämend, daß unser urdeutscher Johann Sebastian Bach in den letzten Jahren der Ausgangspunkt biographischer und ästhetischer Forschungen französischer Musikhistoriker geworden ist. Auf Albert Schweitzers gewichtiges Bach-Buch folgt nun die warmherzige Biographie des Franzosen André Pirro, die in leichter faßlichen Konturen gehalten und ausgezeichnet ist durch eine geistreiche und feinsinnige, elegante und schwungvolle Schreibweise. Diese Biographie muß sich schneller Bahn brechen, als die von großer Gelehrsamkeit erfüllten, teuren und ohne ausreichenden Bilderschmuck versehenen früheren Werke. In Frankreich hat sie in kurzer Zeit fünf Auflagen erlebt! Bei dem jetzt über die ganze Welt ausgebreiteten Bach-Kultus wird diese neue Biographie begreiflicherweise auch in deutscher Sprache einen sehr schnellen Eingang und warmen Anklang finden, zumal unsere Ausgabe der französischen dadurch überlegen ist, daß sie etwa vierzig Abbildungen in großen Formaten aufweist, die den Reiz des Bandes weit erhöhen: sie geben eine lückenlose Ikonographie des Thomaskantors, wie sie bisher noch nirgends geboten war. In Dr. Bernhard Engelke hat sich ein Übersetzer gefunden, der den subtilen Feinheiten der Urform liebevoll nachging und der den Stoff — mit des Autors Genehmigung — erweiternd bearbeitete, wo Bach-Funde der jüngsten Zeit es erheischten.



Über die weitere Musik-Literatur unseres Verlages unterrichtet „DER GRÜNE PHÖNIX"

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



D.R.P. 211650.

Clutsam-Klaviatur

Gespielt und empfohlen von Künstlern und Pädagogen allerersten Ranges. Auskunft erteilt und Prospekte in allen modernen Sprachen versendet **Frederick Clutsam, Berlin W 50,** Pragerstraße 22, Amt Wilmersdorf 3910.

Conservatoire de Musique de Genève

Fondation Bartholoni 1835.

Lehrkräfte:

Gesang: MM. Léopold Ketten, Louis de la Cruz-Froelich, Alfonso Dami, Mmes Lacroix-Rabany, Poulin-Wisard. — **Klavier:** M. Bernhard Stavenhagen, Mme Marie Panthès, MM. Lauber, Schulz, Monod, Mottu, Fricker, Behrens, Rehbold, Ostroga, Montillet, Mmes Bourgeois-Fontannaz, Bovet, Chéridjian, Goguel, Schmitz, Marcinhes, Mooser, Delisle, Jaubert, Carey, Rossier, Hartmann, Perrin, Renard, Demole, Maystre, Marlier, Rey, Bulliat, Vatter. — **Violon:** MM. Félix Berber, Pahnke, Pollak, Eugène Reymond, Mlle Dorsival. — **Violoncell:** MM. Adolph Rehberg, Briquet, Lang. — **Orgel:** M Barblan. — **Harfe:** Mlle Poulain. — **Hoboe-Cor anglais:** M. Rouge. — **Flöte:** M. Buyssens. — **Klarinette-Fagott:** M. Capelle. — **Horn:** M. Kling. — **Trompete:** M. Pyerre. — **Quartettspiel und Orchesterspiel:** M. Félix Berber. — **Orchester-Direktion:** M. Bernhard Stavenhagen. — **Ensemblespiel:** M. X. — **Solfège und Théorie:** MM. Kling, Koch, Mmes Chassevant, Kunz, Metzger, Terroux, Delaye. — **Solfège supérieur (Méthode Jaques-Dalcroze):** Mmes Kunz, Malan. — **Rhythmische Gymnastik (Methode Jaques-Dalcroze):** M. X. — **Improvisation:** M. Joseph Lauber, Mlle Malan. — **Harmonie:** MM. Chaix, Bratschi, Montillet, Mme Delaye-Fuchs. — **Kontrapunkt, Fuge und Komposition:** M. Barblan. — **Transposition:** M. Barblan. — **Instrumentation:** M. Lauber. — **Musikgeschichte:** MM. Humbert, Pahnke. — **Histoire des styles:** M. Lauber. — **Klavierpädagogik:** M. Bernhard Stavenhagen, Mme Panthès. — **Lecture vocale et instrumentale:** MM. Ketten, Dami, Mmes Poulin-Wisard, Brachard, Gaillard, M. Wend. — **Deklamation:** Mlle Lavater, M. Brunet.

Anfang des neuen Kursus: 16. September 1910.

Aufnahmeprüfung: 9. und 10. September. Schriftliche Anmeldungen kann man sogleich an das Direktorium gelangen lassen (oder mündlich vom 1. bis 7. September im Konservatoriumsbureau). — Prospekte und Jahresbericht sind von der Direktion kostenfrei zu beziehen.

Der Direktor: **Ferdinand Heid.**

ROBERT MAYRHOFER:
Organische Harmonielehre.

4 Mark.

Selbst-Unterrichts-Briefe:

Konservatorium

Schule der gesamten Musiktheorie. Bearb. von den Königl. Professoren u. Musikdirektor. Blumenthal, Oesten, Pasch, Schröder, Hofkapellmstr. Thienemann, Oberlehrer Dr. Wolter. — **Vollständig in ca. 52 Lieferungen à 1.25 M., im Abonnement à 90 Pf. Monatl. Teilzahlungen. Ansichtssendungen bereitwilligst. — Das Konservatorium bietet das gesamte musiktheoretische Wissen, das an einem Konservatorium gelehrt wird. Verlag von Konness & Hachfeld, Potsdam 28**

Neue Ausgabe des ersten Werkes über

Vierteltöne.

Zwei Konzertstücke für Violoncello und Klavier von Richard H. Stein

op. 28
(22 Quartseiten Text)
Preis 2.— Mk.

Verlag von EISOLDT & ROHKRÄMER, Berlin-Tempelhof.

Ehemalige Schüler und Schülerinnen des Herrn

Max Loewengard,

die bereit sind, sich an einem Ehrengeschenk zu dem am 2. Oktober stattfindenden 50. Geburtstag des Künstlers zu beteiligen, werden höflichst gebeten, ihre Adressen der Musikalienhandlung Joh. Aug. Böhme, Hamburg, Alterwall 44, mitzuteilen.

Carl Hagemann:
OPER UND SZENE

Geh. M. 3.—, geb. M. 4.—.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Richard Wagners Werke

seine Opern und Tondramen, Klavierauszüge, Partituren, Schriften usw. Schulen für alle Instrumente, klassische und moderne Musik, Editionen Peters, Litolff, Steingraeber, Universal-Edition, überhaupt alle sonstigen Musikalien, Literaturen, neu und antiquarisch sowie ständigen Bedarf liefere ich gegen monatliche Teilzahlungen von **drei Kronen an.** Bestellungen und Zuschriften sind zu richten an

Richard Drischel, Bücher- und Musikalien-Versandhaus, **Laibach** (Krain).

Fritz Masbach

Ausbildung im Klavierspiel

Berlin W.,

Uhlandstraße 39.

Konzertdirektion

Eugen Stern, Berlin.

Del Perugia-Schmidl-Mandolinen



Mandolen
Lauten
Guitarren

überragt die beste Marke

(nur echt,
wenn mit Original-Unterschrift

F. Del Perugia).

Allein-Debuet
für die ganze Welt

C. Schmidl & Co., Triest
(Oesterreich).

Kataloge gratis. o Exakteste Bedienung.
Wiederverkäufer gesucht.

Musikinstrumente

für Orchester, Schule und Haus.

Gratis: Reich illustrierte Preisliste No. 1.



Großes Lager von alten Geigen.

Jul. Heinr. Zimmermann,
Leipzig, Querstr. 26/28.

Schriftstellern

bietet günstige Gelegenheit zur **Veröffentlichung guter Arbeiten im Buchform** der Verlag für Literatur, Kunst und Musik, Leipzig 78.

Benno Schuch

Violine. Unterricht u. Kammermusik.

Berlin W 30, Barbarossastr. 32a.

Fernspr.: Amt Wi. A 3462.

Berthold Knetsch

Dozent f. Musikwissenschaften a. d. Freien Hochschule, Berlin.
Berlin W 15, Bleibtreustrasse No. 38, Gartenhaus.

Unterrichtskurse für Musikwissenschaften und Klavierspiel

(im Sinne der Riemannschen Lehren und ihres weiteren Ausbaues.)

Ausführliche Prospekte unentgeltlich.

GUSTAV KANTOROWICZ

Theorie, Komposition, Klavier

BERLIN W, Nürnbergerstr. 19, Gartenh.

GÖTZ

Loewe-Interpret, Baritonist
Heidelberg-Neuenheim, Mittelstr. 12.

Albert Jungblut

Berlin W. 57, Blumenthalstraße 18.

Konzert- u. Oratoriensänger
(Tenor)

Konzertdirektion Hermann Wolff,
BERLIN W. 35.

Ida Auer-Herbeck

Grossherzogl. Bad. Hofopernsängerin a. D.

Lehrerin des Kunstgesanges
a. Sternschen Konservatorium
Berlin W, Kuimbacherstr. 9 III.

Dr. Walter Krone

Konzertbegleiter
Berlin NW
Albrechtstr. 16
Fernsprecher III a 8257.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Stern'sches Konservatorium

zugleich Theaterschule für Oper und Schauspiel.

Direktor: **Professor Gustav Hollaender.**

Berlin SW. Gegründet 1850. **Bernburgerstr. 22a.**

Zweiganstalt: Charlottenburg, Kantstrasse 8—9.

Frequenz im Schuljahr 1909/1910: 1284 Schüler, 124 Lehrer.
Ausbildung in allen Fächern der Musik und Darstellungskunst. **Sonderkurse** für Harmonielehre, Kontrapunkt, Fuge, Komposition bei **Wilhelm Klatte.** Sonderkurse über Ästhetik und Literatur bei **J. C. Lusztig.**

Elementar-Klavier- u. Violinschule für Kinder vom 6. Jahre an. Inspektor: Gustav Pohl.

Beginn des Schuljahrs 1. September. Eintritt jederzeit. Prospekte und Jahresberichte kostenfrei durch das Sekretariat.
Sprechzeit 11—1 Uhr.

Eichelberg'sches Konservatorium

Direktor: Paul Elgers

Opern-, Schauspiel-, Bläser-Chor- und Orchester-Schule

I. Charlottenstr. 28 Sprechst. 12—1 u. 5—6 Uhr **Ausbildung in allen Fächern der Musik** II. Eislebenerstr. 18 Sprechstunden 3½—4½ Uhr

Elementar-Klavier- u. Violin-Schule für Kinder von 6 Jahren an

Eintritt jederzeit. Prospekte und Jahresberichte kostenfrei.

Dr. Wagenmann
Frau Wagenmann

Gesangunterricht
Exakte,
sichere Tonbildung

Berlin-Steglitz
Südendstr. 48

Man lese u. a.: **Neue Ära der Stimmbildung**
Lilli Lehmanns Geheimnis der Stimmbänder ▫ **Verlag Räde, Altenburg S.-A.**
Demnächst erscheint: **Stimmbildung und Tenorstimme.**

PAUL ELGERS

Violin-Virtuose
Direktor des Eichelbergschen Konservatoriums
Ausbildung im Violinspiel
Sprechstunde 12—1, 5—6
Im Konservatorium Charlottenstr. 28.

Eduard E. Mann,

Tenor. Konzert- und Oratorien-Sänger.
Gesang-Unterricht. Stimmbildner.
Lehrer an der Hochschule d. Kgl. Konservatoriums.
Dresden-A., Schnorrstraße 28.
Sprechzeit: 3—4 Uhr.

Theodor Prusse

= Pianist u. Konzertbegleiter. =
Für Unterricht schriftliche Anmeldung erbeten.
BERLIN W 50, Passauerstrasse 39 III.

Fritz Krüger

Dirigent des Mengeweinschen Oratorien-Vereins,
Chordirigent an der Bethlehemskirche,
Komponist und Gesanglehrer
Berlin-Schöneberg, Tempelhoferstr. 17 III
= Sprechzeit: Dienstag und Freitag 2—3 =

August Reuss

Unterricht in Harmonielehre, Komposition, Instrumentation
München, Bauerstraße 36.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Rothenbücher,
Baß-Bariton **Berlin W,** Holsteinischestr. 30.

Karl Kämpf
Komponist und Konzertbegleiter (Klavier und Harmonium)
Berlin-Schöneberg, Stubenrauchstr. 1. Telephon VI, 1117.

Emmy Kloos
Lieder- und Oratoriensängerin (lyrisch und dramat. Sopran)
Gesangspädagogin. Sprachfehler (Stottern usw.) werden in kurzer Zeit beseitigt.
Frankfurt a. M., Merianstr. 39. Sprechstunde 1—3.

Kammersänger **Alexander Heinemann**
Berlin W 50, **Pragerstrasse 25** Fernsprecher: Wi. A. 3040.

Prof. Waldemar Meyer **(Violine).**
Berlin-Charlottenburg,
Giesebrechtstraße 10.

Sydney Biden **Konzertsänger**
Berlin W 50,
Spichernstraße 16.

Anna von Gabain **Pianistin,**
Berlin W 15,
□□□□□□ Konzert und Unterricht (Methode Carreño). □□□□□□ **Kurfürstenstr. 111 III r.**

Adolf Göttmann
Lehrer für gesangliche und sprachliche Tonbildung. Stimmkorrekturen
Vollständige stilistische Ausbildung für den Opern- und Konzertgesang.
Berlin W. Bülowstrasse 85 a. Sprechstunde: Wochentags 3—5.

Otto Nikitits, Violinist
Lucie Nikitits, Pianistin
Unterricht.
Kammermusikspiel.
Berlin-Wilm.,
Pfalzburgerstr. 58 III.

George Fergusson
Baritonist.
Unterricht im Kunstgesang u. Stimmbildung.
Berlin W, Augsburgerstr. 64.

Heinrich G. Noren
Theorie und Instrumentation
Berlin W, Motzstrasse 52 II.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Anna Stephan (Altistin) ◦ Konzert- u. Oratoriensängerin
Charlottenburg, Berlinerstraße 39.

Willi Kewitsch **Sopran. Konzert- und Oratoriensängerin.** Künstler. Gesangunterricht auf naturgemässer Grundlage. Atemtechnik und Tonbildung.
Berlin-Schöneberg, Heilbronnerstr. 17.

Frau Felix Schmidt-Köhne Konzertsängerin (Sopran)
Sprechstunde für Schüler v. 3—4
Professor Felix Schmidt Ausbildung im Gesang ◇ für Konzert und Oper ◇
BERLIN W 50, Rankestr. 20. Telefon Amt Wilmersdorf, 7419.

Martin Grabert Klavier, Orgel, Harmonielehre, Kontrapunkt.
Kgl. Musikdirektor **Steglitz,** Albrechtstr. 32.

Käthe Hauffe Lieder- u. Oratoriensängerin
Hoher Sopran
STETTIN, Kronenhofstraße 17.

Inka v. Linprun
Künstlerischer Violinunterricht.
Kammermusik u. Harmonielehre.
Engagementsanträge direkt erbeten.
Geigenkünstlerin, Konzertmeisterin u. Lehrerin an der **Musikbildungsanstalt** zu **Charlottenburg,** Leibnizstr. 85. Fernspr.: Amt Charlottenburg 2501.

MARIE DUBOIS
Pianistin
4 Square S Ferdinand **Paris** 17e
Engagements - Konzertbureau Emil Gutmann, München u. **Konzertdirektion Leonard, Berlin.**

Frau Lilli von Roy,
Konzertpianistin, BERLIN W, Lutherstraße 30.
Unterricht im Klavierspiel und Gesangsvortrag.

Leo Liepmannssohn · Antiquariat
Berlin SW 11, Bernburgerstraße 14.
Spezialität: Musikliteratur — Praktische Musik Musikerporträts — Autographen.
Nicht Vorrätiges wird rasch und billig beschafft.
Letzterschienene Lagerkataloge:
Nr. 156 Musiktheorie und Aesthetik, Akustik, Musikpädagogik. Nr. 160 Beiträge zur Geschichte der musikalischen Notation. Nr. 161, 164, 166 und 168 Deutsche Literatur (A—Z), mit einer Abt., enthalt. musikal. Kompositionen deutscher Dichtungen. Nr. 163 Autographen (Schriftsteller, Gelehrte, bildende Künstler, Schauspieler und Musiker). — Nr. 167 und 169 Instrumentalmusik. — Nr. 170 Aeltere Werke zur Musik-Literatur vom 15. bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts. — Nr. 171 Musikalische Zeitschriften und Bibliothekswerke. — Nr. 172 Musik-Bibliographie und -Geschichte, die Oper. — Nr. 173 Musiker-Biographien. — Nr. 175 Musikalische Seltenheiten. — Ich veröffentlichte ferner: Desideraten-Liste musikalischer Werke, die ich zu verlangen bitte.
Ankauf von ganzen Musikbibliotheken, Musikalien- und Autographensammlungen, sow. einzelner wertvoller Stücke gegen bar zu höchsten Preisen.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Am 1. Oktober eröffnet
„Die Musik“ mit ihrem

9. WAGNER-HEFT

ihren **zehnten Jahrgang!**
Wir bitten um gefällige umgehende Erneuerung Ihres Abonnements, um Verzögerungen in der Zustellung aus dem Wege zu gehen.

Hochachtungsvoll

Schuster & Loeffler
Verlag der MUSIK

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Concertdirection Hermann Wolff

Berlin W 35, Flottwellstrasse 1

Telegr.-Adr.: Musikwolff, Berlin .:. .:. Telephon: Amt VI, No. 797 u. 3779.

Ilona Durigo

allein vertreten durch

Concertdirection Hermann Wolff

Dresdener Anzeiger, 11. Februar 1909.

Ihr Gesang war verkörperte Anmut und Innigkeit. Die Italienisch gesungene Trauerarie aus Glucks „Orpheus“ war dank dem tiefempfundenen warmen Vortrag der Sängerin von **unvergleichlicher Wirkung.**

Tilia Hill

vertreten durch

Concertdirection Hermann Wolff

BERLIN, Signale, 24. November 1909.

Eine Sängerin, die alles hat: **gute, geschulte Stimme, Musiksinn, Temperament,** hört man selten, sie erfreut daher immer. Frl. **Tilia Hill** ist eine, die ihren Weg sicher gehen wird. **Ihre Vortragskunst und künstlerische Auffassung,** die auch im bewegten dramatischen Lied nicht verloren gehen, **erheben sie weit über die vielen,** die „es versuchen“. Die Lieder von Wagner, Arnold Mendelssohn, Max Reger und besonders die von Enrico Bossi bewiesen auch, daß sie dem gewöhnlichen Programm abhold ist und den Mut hat, für Werke einzutreten, die ihrer Ansicht nach sehr wohl dem Publikum geboten werden können.

Kammersänger

Franz Steiner

allein vertreten durch

Concertdirection Hermann Wolff

WIEN, Neue Freie Presse, Februar 1910.

Drittes Gesellschaftskonzert. **Mit allen Mitteln einer starken geistigen und künstlerischen Kraft, einer geläuterten, ihr schönstes Vorbild erreichenden Gesangskunst führte Franz Steiner die Partie des Faust und Doktor Marianus durch. Kei würdigerer Ersatz für den erkrankte Professor Messchaert wäre zu finden g wesen.**

Für den Reklameteil: Schuster & Loeffler, Berlin W. XX Druck von Herrosé & Ziemsen, G. m. b. H., '

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Konzert-Bureau
Emil Gutmann
MÜNCHEN

Brief-Adresse: **Theatinerstraße 38**
Telegramm-Adresse: **Konzertgutmann München**
Fernsprech-Anschluß: **2215.**

Vertretung der hervorragendsten Künstler und Künstler-Vereinigungen.

Arrangement von Konzert-Turnéen und einzelnen Konzerten in allen bedeutenden Städten des In- und Auslandes.

Arrangement von Konzerten und Vorträgen in allen Sälen Münchens.

Größte Konzertdirektion Süddeutschlands

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

VERLAG D. RAHTER in LEIPZIG.

Der Bonner Konzertführer schreibt:

Hugo Kaun's Einstimmige Lieder und Gesänge

gehören zu den besten Erzeugnissen der modernen Gesangs-Literatur.

Bereichern Sie Ihr Programm durch einige Kaunsche Lieder. Sie werden den gleichen Erfolg haben wie bereits viele Sänger und Sängerinnen! Besonders viel gesungen werden bis jetzt die nachfolgend unterstrichenen:

op. 37. 3 Lieder. Hoch — tief. Komplett n. . . . M. 2,—
1. Der Sieger (Martin Drescher), h. m. t. . . „ 1,20
2. Das Fischermädchen (T. Fontane), hoch — tief „ 1,—
3. Schneidermär (Carl Busse), hoch — tief . . „ 1,50

op. 46. 6 Lieder. Hoch — tief. Komplett n. . . . M. 2,—
1. Schlummerlied (Thekla Lingen). „ 1,—
2. Der Gast (Theodor Fontane) „ 0,80
3. Heimweh (Gustav Falke) „ 1,—
4. Fromm (Gustav Falke) „ 1,—
5. Das mitleidige Mädel (G. Falke) humor. . . . „ 1,—
6. Späte Rosen (Gustav Falke) „ 1,—

op. 47. 5 Lieder. Hoch — tief. Komplett n. . . . M. 2,—
1. Leise Lieder (Christ. Morgenstern) . . . „ 1,—
2. Darum (Gustav Falke) humoristisch . . . „ 1,—
3. Gute Nacht (Gustav Falke) humoristisch . . „ 1,—
4. Auf leisesten Sohlen (Gustav Falke) M. 1,—
5. Loose (Theodor Storm) „ 0,80

op. 49. 4 Lieder. Hoch — tief. Komplett n. . . . M. 2,—
1. Abendlied [mit obligat. Violine] (Falke) . . „ 1,20
2. „Ich bin hinauf-, hinabgezogen" (Fontane) . „ 1,—
3. „Gleich einer versunkenen Melodie" (Christian Morgenstern) „ 0,80
4. „Es liegt im Abendstrahle" (Emil, Prinz zu Schönaich-Carolath) „ 1,—

op. 51. 5 Gesänge. Hoch — tief. Komplett n. . . M. 2,—
1. Meinem Kinde (Gustav Falke) „ 0,80
2. „Gebt mir ein Roß" (Morgenstern) „ 1,20
3. „So möcht ich sterben" (Morgenstern) . . . „ 1,—
4. „Wir sind zwei Rosen" (Morgenstern) . . . „ 0,80
5. „Und gar nicht lange" (Gustav Falke) . . . „ 0,80

Ferner erschienen im Verlage von **D. Rahter, Leipzig:**

op. 34. 4 Klavierstücke je ca. M. 1,50
op. 35. Gesangszene für Cello mit Orchester n. „ 10,—
Dieselbe für Cello mit Klavier „ 2,—
op. 36. 4 Männerchöre a cappella. Part. u. St. je „ 1,20
op. 39. Quintett F-moll für Pianoforte, 2 Violinen Viola und Violoncell „ 15,—
op. 43. 2 symphonische Dichtungen für Orchester:
1. Minnehaha. Partitur n. M. 7,50, Stimmen n. „ 12,—
2. Hiawatha. Partitur n. M. 12,—, Stimmen n. „ 24,—

op. 45. 2 Gesänge für 4stimmigen gemischten Chor und kleines Orchester oder Klavier:
a) Spruch von E. Beckhaus. P. u. St. n. M. 9,—, Ch.-St. „ 0,80
b) Beherzigung v. Goethe. P. u. St. n. M. 15,—, Ch.-St. „ 1,20
op. 48. 3 Duette für Mezzosopran u. Bariton m. Pfte. je „ 1,—
op. 50. Klavierkonzert Es-moll. Part. n. M. 18,—, 10 St. n. M. 18,—, Solost. „ 5,—
op. 54. Am Meer. Von J. H. Mackay. Symphon. Dichtung f. gem. Chor, Bar. u. gr. Orch. Preis nach Vereinbarung.

Man verlange Prospekt über Kauns Klavierkonzert, Quintett und Symphon. Dichtungen

N. SIMROCK, G. M. B. H., BERLIN

Robert Kahn

Op. 35. **Trio** für Klavier, Violine und Violoncell Mk. 12.—

Op. 36. **Tonbilder** für Violine und und Klavier:
Andantino con moto. Moderato. Allegretto grazioso. Andante sostenuto. Allegro risoluto. à 2.—

Op. 43. **9 Gesänge** für eine weibliche und eine männliche Stimme mit Klavier:

No. 1. Edelknabe und Müllerin *(Goethe)*. Sopran und Tenor 1.—
No. 2. Der Junggesell' und der Mühlbach. *(Goethe)*. Alt und Tenor 1.50
No. 3. Aus „Erwin und Elmire" *(Goethe)*. Sopran und Tenor 1.—
No. 4. Trost *(Storm)*. Alt und Tenor . . —.80
No. 5. Agnes *(Ibsen)*. Alt und Tenor . . 1.—
No. 6. Gelöbnis *(P. Gerhardt)*. Trauungsgesang für Mezzosopran und Bariton (oder Tenor) 1.—
No. 7. Bekenntnis *(M. G. Conrad)*. Alt und Bariton (oder Tenor) 1.—
No. 8. Jäger und Jägerin *(Eichendorff)*. Alt und Bariton Mk. 1.—
No. 9. Stiller Zwiegesang *(Bierbaum)*. Alt und Bariton 1.50

2 Gedichte von *Schiller*. Für eine Singstimme mit Klavier:
No. 1. Nänie: „Auch das Schönste muß sterben!" 1.50
No. 2. Der Abend: „Senke, strahlender Gott" 1.50

Philipp Rüfer

Op. 15. **3 Lieder** für gemischten Chor, Partitur Mk. 2,—, Stimmen (jede 50 Pfg.) 2.—
Der schwere Abend. Bitte an den Frühling. Mailied.

Op. 39. **Das Lied vom Reiche,** für gemischten Chor und Orchester. Partitur no. Mk. 12.—, Orchesterstimmen Mk. 20.—, Klavierauszug no. Mk. 3.—, Chorstimmen (jede 80 Pfg.) 3.20

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Soeben erschien:

Ulrich Hildebrandt Op. 15 Die güldne Sonne

Choralkantate für Soli (Sopran, Bariton), gemischten Chor, großes Orchester und Orgel.

Text nach Paul Gerhardt (Choralmelodie von Joh. Gottfr. Ebeling-Stettin 1666) von *H. Leonhardt.*

Partitur	netto M. 30.—	Jede Chorstimme	M. 1.—
Orchesterstimmen .	netto M. 36.—	Klavierauszug . . .	netto M. 3.—
[V. I, II, Va., Vc., B. je M. 1.50 no.]		Textbuch	netto M. —.10

Aufführungdauer: 45 Minuten.

Aus Berichten über die Uraufführung in Stettin am 17. Februar 1910 durch den Musikverein (Prof. A. Lorenz):

Ostseezeitung: Es war ein geschlossener Genuß vom ersten bis zum letzten Ton. — In Ver- und Bearbeitung des benutzten Ebelingschen Chorals beweist Hildebrandt eine **staunenswerte Meisterschaft.** Gleich die Eingangsstrophe ist als achtstimmiger Chor dem Besten der Art an Größe und Schönheit an die Seite zu setzen. Von **siegender Kraft** ist Strophe 3 und 4 mit dem Cantus firmus in den Posaunen. Wieder eine neue Form, Strophe 5 und 6 reden mit **feierlicher Innigkeit** zum Herzen in einem Sopransolo mit Chor. Ganz **wunderbare Herzenstöne hat der** Komponist in Strophe 7 und 8 gefunden, denen die Kraft und Macht und Pracht der Gottesschöpfung im ersten Teil gegenübersteht. — Niemals spitzt er auf einen Effekt um des Effektes willen zu, niemals verliert er sich, niemals läßt er den thematischen oder gedanklichen Faden seiner Hand entgleiten. Die Themen bilden nicht Selbstzweck, als echter Moderner zwingt er sie unter wirkliche Gedanken; alles klingt nach Wirklichkeit und Schönheit. — **Es war ein großer und ehrlicher Erfolg!**

Stettiner N. N.: Die Kette von Chören, Rezitativen, Arien und Solonsembles, die das Gepräge der Bachschen Kantate bedeuten, wird hier durch die große geschlossene Form, der der ganze Orchesterkörper dienen muß, ersetzt. Den beiden Teilen ist die Choralmelodie von Ebeling ein geistiges und musikalisches Rückgrat. Alles, was der Komponist auf ihr fußend schafft, ist von **wunderbarer abgeklärter Schönheit.** — Der Gesamteindruck einer lebendigen Aufführung dürfte immer ein positiver und starker sein, wie es gestern denn auch der Fall war. Dafür bürgt die große geistige Kraft, der mutig-männliche Schwung des Ganzen und der lebendige eigenartige Ausdruck, der die große Mehrzahl seiner Bilder erfüllt. — Besonders der reiche melodische Fundus des Werkes erstrahlte in makelloser Schönheit.

Die Musik (II. Märzheft 1910): U. Hildebrandt ist es mit der „Güldenen Sonne" völlig gelungen, ein Gebilde aus einem Guß, in einheitlichem Stil zu schaffen. Die Einheitlichkeit des Ganzen wird hier erreicht durch die völlig aus dem Geist des Chorals herausgeschöpfte Musik und in allererster Linie durch die Fähigkeit des Komponisten, seine außerordentlich reich fließende Phantasie ganz einheitlich auf den „Freien Choralton" einzustellen. Alle Schilderungen sind mit plastischer Kraft des Ausdrucks gegeben. Dazu kommen die Fülle origineller und geistvoller Gedanken und die souveräne Herrschaft über alle modernen technischen Ausdrucksmittel. Vor allem aber ist das, was Hildebrandts Musik den Hauptwert verleiht, ein echt aristokratischer Habitus, ein Adel der Gesinnung in Konzeption und Ausführung.

Musikalisches Wochenblatt vom 10. März 1910. Die Kantate fand bei **tiefgehendstem Eindrucke** eine **stürmisch-begeisterte Aufnahme,** und es bedarf keines Optimismus, um dem Werke die günstigste Prognose zu stellen.

Karl Bleyle Op. 16 Gnomentanz

Für großes Orchester.

Partitur netto M. 16.—, Orchesterstimmen no. M. 20.—

——— Für Klavier zu vier Händen M. 3.— ———

Fr. Kistner, Musikverlag, Leipzig

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Jul. Heinr. Zimmermann

ST. PETERSBURG **Leipzig** MOSKAU

RIGA

TOR AULIN

Violin-Konzert Nr. 3 C-moll, Op. 14

Berichte über die Aufführung des Konzertes durch HENRI MARTEAU:

Es ist ernste und vornehme Musik, die hier der Komponist darbietet. Kraftvoll und zielbewußt markieren sich die Themen des ersten Satzes. Im Gegensatz dazu bringt der zweite Satz eine wundervoll zarte Stimmung, eine Fülle melodischer Schönheiten und akkordischer Klangwirkungen, die die Empfindungen der Zuhörer im Bannkreise träumerischer Vorstellung festhalten. Der Finalsatz bringt eine Steigerung von imposanter Gestaltung und damit eine Gesamtwirkung, die dem Werke eine Bedeutung von bleibendem Werte verleiht und eine ehrenvolle Stellung in der Literatur sichert. **Beide Künstler, die Herren Tor Aulin und Henri Marteau, wurden hoch geehrt durch kaum endenden Beifall und Hervorruf.** Altonaer Nachrichten.

Als Komponisten lernte man Tor Aulin in einem Violinkonzert in C-moll kennen, dessen nationale Werte recht stark zum Ausdruck kommen. Ein vornehmer, eigenartiger Klangsinn und echtes Musikertum sprechen aus dem Werk, das einen vollen Erfolg hatte. **Tor Aulin und Henri Marteau konnten sich dem beifallspendenden Publikum nicht oft genug zeigen.** Altonaer Tageblatt.

Die Struktur dieses Werkes weist zwar auf ein berühmtes Vorbild, auf M. Bruchs Erstes Violinkonzert, hin, es finden sich aber so viel schöne Gedanken darin, die Kantilenen sind im Sinne eines echten und rechten Geigenkonzertes so breit und warm behandelt, die dem Solisten gestellten technischen Probleme wohl schwierig, zugleich aber auch dankbar, die Instrumentation stets eine so vornehme und interessante, die Solostimme nie deckende, daß die Bekanntschaft mit diesem wirklichen Violinkonzert einer wahren Freude glich. **Der Erfolg der Komposition war denn auch ein ganz hervorragender, in seiner spontanen Herzlichkeit von seltener Echtheit.** Hamburger Nachrichten.

Als Komponist war Tor Aulin wohl den meisten ein „neuer Mann". Prof. Marteau spielte von ihm ein Violinkonzert in C-moll, das, als Ganzes betrachtet, ein wertvolles Stück Musik mit feiner, empfindungsreicher Seele darstellt. Es war mehr als Freundesdienst, den Marteau hier seinem Kunstkollegen leistete; es war die Krönung eines Werkes, sein Freibrief, der ihm überall, wo gute Musik gepflegt wird, Tür und Tor öffnet. **Man dankte dem ausgezeichneten Geiger und dem Komponisten den Genuß mit Herz und Hand.** Hamburger Fremdenblatt.

Orchester-Partitur M. 10.— no. Orchester-Stimmen M. 20.— no. Für Violine mit Klavierbegleitung M. 6.— no.

Auf Wunsch erfolgt gerne Ansichtssendung durch die Verlagshandlung

Jul. Heinr. Zimmermann in Leipzig

St. Petersburg — Moskau — Riga.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Julius Blüthner, Leipzig

Kaiserlicher und Königlicher Hof-Pianofortefabrikant

Besondere Bauart für alle Klimate

Flügel und Pianinos

Prämiiert mit nur ersten Weltausstellungspreisen

WARNUNG

Geigenmacher und Händler mit alten Streichinstrumenten suchen fortwährend durch allerlei **Verdächtigungen** und die Behauptung, daß die **Neu-Cremona-**Instrumente nach kurzem Gebrauch den Ton verlieren würden, das Publikum **irrezuführen** und vom Kaufe unserer neuen Instrumente **abzuhalten.** Nachdem unsere Gegner einer **fünfmaligen öffentlichen Aufforderung** unsererseits zu einem **ehrlichen Wettstreit** ängstlich ausgewichen sind, greifen sie nunmehr zu diesem **durchsichtigen Konkurrenzmanöver,** da sie jetzt nicht mehr gut abstreiten können, daß unsere Instrumente vorzüglich klingen. Durch zahlreiche **Originalschreiben** von Käufern können wir **beweisen,** daß nach **Dr. Grossmanns Abstimmungstheorie schon vor 12 Jahren gebaute Instrumente heute noch ebenso ausgezeichnet klingen wie früher.** Wir ersuchen das kaufende Publikum, im eigenen Interesse bei Neuanschaffungen auch **unsere Instrumente zu prüfen** und von unserem Anerbieten — **Probesendung ohne Kaufzwang** — weitgehendst Gebrauch zu machen. **Wir leisten dauernde Garantie für Haltbarkeit des Tones eines jeden Instrumentes.** Ausführliche Broschüren über Dr. Grossmanns Theorie gratis. ☞ Instrumente von **250.— Mark** an. Jeder Sendung liegt eine Anweisung bei, wie man ein Streichinstrument auf seine guten Qualitäten hin prüfen und erkennen kann. ☜

Neu-Cremona-Kunstinstrumentenbau-Gesellschaft m. b. H., Berlin M., Friedrichstraße 181.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

FLÜGEL- UND PIANINO-FABRIK

C. BECHSTEIN

HOFLIEFERANT

SEINER MAJESTÄT DES KAISERS UND KÖNIGS
IHRER MAJESTÄT DER KAISERIN UND KÖNIGIN
SEINER MAJESTÄT DES KAISERS VON RUSSLAND
IHRER MAJESTÄT DER KAISERIN FRIEDRICH
SEINER MAJESTÄT DES KÖNIGS VON ENGLAND
IHRER MAJESTÄT DER KÖNIGIN VON ENGLAND
SEINER MAJESTÄT DES KÖNIGS VON ITALIEN
SEINER MAJESTÄT DES KÖNIGS VON SPANIEN
SEINER MAJESTÄT DES KÖNIGS VON RUMÄNIEN
SEINER MAJESTÄT DES KÖNIGS VON WÜRTTEMBERG
IHRER MAJESTÄT DER KÖNIGIN VON SCHWEDEN
IHRER MAJESTÄT DER KÖNIGIN VON NORWEGEN
IHRER KÖNIGL. HOHEIT DER PRINZESSIN FRIEDRICH KARL VON PREUSSEN
SEINER KÖNIGL. HOHEIT DES PRINZEN LUDWIG FERDINAND VON BAYERN
SEINER KÖNIGL. HOHEIT DES HERZOGS VON SACHSEN-COBURG-GOTHA
IHRER KÖNIGL. HOHEIT DER PRINZESSIN LOUISE VON ENGLAND (DUCHESS OF ARGYLL)

Grosse goldene Staatsmedaille für hervorragende gewerbliche Leistungen 1896.

Bechstein Hall. London W.

BERLIN N.,	PARIS,	LONDON W.,
Johannisstr. 6	334 Rue St. Honoré.	40. WIGMORE-STREET.
Tel.-Adr.: BESTFLÜGEL, Berlin.	Tel.-Adr.: BECHSTEIN, Paris.	Tel.-Adr.: BECHSTEIN, London.

Anerkennende Zeugnisse der bedeutendsten Musiker.

Richard Strauss: Ich halte die Bechsteinschen Instrumente für die schönsten und feinfühligsten der Welt.

Eugen d'Albert: Mit aufrichtiger Freude ergreife ich die Gelegenheit, Ihnen von neuem meine Bewunderung über Ihre herrlichen Flügel auszudrücken. Ich bin mir bewusst, denselben einen nicht unbedeutenden Teil meiner Erfolge zu verdanken. Ton, Spielart und Dauerhaftigkeit habe ich noch bei keinem anderen Instrumente in gleicher Vorzüglichkeit vereinigt gefunden, wie bei den Ihrigen und ich hoffe, mich bei meinen ferneren Konzertreisen stets Ihrer Flügel bedienen zu dürfen.

Ferruccio B. Busoni: Erst bei meinem Londoner Recitals hatte ich eine erschöpfende Gelegenheit, mit den **Bechstein**-Flügeln bekannt zu werden. Dieselben haben in jeder Hinsicht allen meinen Intentionen entsprochen. Angesichts der höchsten mir auferlegten Aufgaben des Vortrags und der Technik, wie sie mein Programm umfassten, bedeutet das einen ausserordentlichen Erfolg für die Bechsteinschen Instrumente, **deren unbestreitbare Vorzüglichkeit zu preisen, mir zu grosser Freude gereicht.**

Teresa Carreño: Die Bechstein-Pianos, die ich auf allen meinen europäischen Konzert-Tournees zu spielen das Vergnügen hatte, sind das Ideal von Vollkommenheit, und der Künstler, der den Vorzug hat, sie zu spielen, kann sich in der Tat gratulieren. Es ist das Instrument, welches allen anderen voraus den Ansprüchen eines Künstlers entspricht und ihm dazu verhilft, alle Effekte des **Tones** und des **Anschlages** zu erzielen, die er zu erlangen wünscht. Meine Bewunderung für die Bechstein-Pianos ist unbegrenzt.

Leopold Godowsky: Es ist mir ein wahres Herzensbedürfnis, Ihnen meine unbegrenzte Bewunderung und Begeisterung für Ihre so herrlichen Instrumente hiermit ausdrücken zu können. Die Schönheit und unendliche Modulationsfähigkeit des Tones, sowie die ausserordentlich angenehme Spielart befähigen den Künstler, das wiederzugeben, was er im Grunde des Herzens fühlt. Mit einem Worte, **das Bechstein-Instrument ist und bleibt die Vollkommenheit, das Ideal des Künstlers.**

Sophie Menter: Bechstein ist der König aller Pianofortebauer.

Artur Schnabel: Bei allen **Bechsteinschen** Instrumenten habe ich die gleiche unerschöpfliche Fülle, edle Schönheit und singende Tragfähigkeit des Tones, die gleiche Anpassungsfähigkeit an jegliche Art des Anschlages und der Technik, die gleiche nie versagende Zuverlässigkeit, kurz alle jene Vorzüge in unübertroffenem Masse vereint gefunden, die keinen Wunsch des Spielers unbefriedigt lassen. Jedes Instrument dieser Kunstwerkstatt, das der Pianist anderswo zu spielen hat, wird ihm so vertraut erscheinen wie der „Bechstein", den er bei sich zu Hause benutzt und liebgewonnen hat.

Richard Wagner: Die Bechsteinschen Pianos sind tönende Wohltaten für die musikalische Welt.